નિવેદન

પંડિત ભાતખંડેએ વડોદરામાં ભરાયેલી પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીતપરિષદમાં આપેલા વ્યાખ્યાનનો અંગ્રેજી અનુવાદ બહાર પાડતાં અમને ઘણો આનંદ થાય છે. સંગીતનો આવો સુરેખ, સરસ અને વિદ્વત્તાપૂર્ણ ઈતિહાસ શ્રી ભાતખંડે જેવા સમર્થ સંગીતાચાર્ય જ આપી શકે. આ અનુવાદથી આપણા ગૂજરાતી સાહિત્યમાં આવા ઇતિહાસની ખોટ હતી તે પૂરી પડે છે.

આ પહેલાં શ્રી સયાજીવિજય માળામાં આ વિષયનું એક ન્હાનું પુસ્તક પ્રગટ થયેલું છે. પણ આને આજના અર્થમાં ઈતિહાસ કહી શકાય તેમ નથી; અને તેમાં જે થોડીક ઐતિહાસિક માહિતી છે તે આ અંગ્રેજી વ્યાખ્યાનમાંથી લીધેલી છે. તે ગ્રંથકારે પૂરતો ઋણ-સ્વીકાર કર્યો નથી એ દુઃખની વાત છે.

આ અનુવાદ કરવા માટે શ્રી સુંદરલાલ હી. ગાંધીનો તથા તેને તપાસી સુધારી આપવા અને વિદ્વત્તાવાળી અને રસવાળી પ્રસ્તાવના લખી આપવા માટે ભાઈ રસિકલાલનો અમે ખૂબ આભાર માનીએ છીએ.

આ પુસ્તક છાપવાની પરવાનગી અમને પૂજ્ય શ્રી. ભાતખંડેએ આપી તે માટે અમે અમારી સભા તરફથી તેમનો ખાસ ઉપકાર માનીએ છીએ. પરવાનગી મેળવવાના કાર્યમાં શ્રી. ભાલચંદ્ર સિતારામ સુકથનકર એમ. એ. એલ. એલ. બી. તરફથી જે મદદ મળી છે તે માટે તેમના પણ ઋણી છીએ.

ચૈતન્યપ્રસાદ મો. દિવાન
માણેકલાલ કિ. દેસાઈ
ડૉ. માધવજી મચ્છર
માનદ મંત્રીઓ
ગૂ. સા. સભા.

સૂચના—નીચે જણાવેલા મુદ્રણદોષો સુધારી ગ્રંથ વાંચવો.

પૃષ્ઠ	લિટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૩	૧	બિલવેલ	બિલાવેલ
૫	૨૧	જેવાં છે	જેવાં ગ્રંથો છે
૭	૧૯	राज्यादा	राज्यादौ
૮	૭	ચાર્ચા	ચર્ચા
૮	૨૦	લોચનકવિન	લોચનકવિના
૧૧	૬	'યુનીવર્સલ હીસ્ટ્રી ઑફ મ્યુઝીક'	હીસ્ટ્રી ઑફ યુનીવર્સલ મ્યુઝીક.
૧૨	૧૦	ગ્રંથોમાંને	ગ્રંથોમાંનો
૧૪	૨૩	પામે છે.	પામે છે."
૧૫	૫	ઉંમર	ઉંમરે
૨૩	૨૧	શ્રવि	श्रुति
૨૭	૫	આંકડો	અંકોડો
૨૭	૨૪	यमक	यमकं
૩૨	૧૩	ષડ્રાગચંદ્રોદય	સદ્રાગચંદ્રોદય
,,	૧૭	,,	,,
૩૩	૧	दरिद्रतमसोस्ते	दरिद्रतमसो
૪૯	૨૧	હૃદયનારાયણદેવ	હૃદયનારાયણદેવ
૪૯	૨૧	હ્રદયપ્રકાશ	હૃદયપ્રકાશ
૫૦	૧૩	ગયા	ગયા.
,,	૨૭	જુદુ	જુદુ
૫૧	૨૬	પક્તિના	પંક્તિના
૫૫	૧૫	कृष्णानन्द्रभिधो	कृष्णानन्दाभिधो
૬૪	૨૦	नपन्तुवराल्यारव्य	नपन्तुवराल्याख्य



પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે

બી. એ, એલએલ. બી.

("ચતુર પંડિત")

જન્મ ગોકુલાષ્ટમી શકે. ૧૭૮૨ તા. ૧૦ ઑગસ્ટ ૧૮૬૦.

વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે*

પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનું નામ ભારતવર્ષની વર્તમાન-યુગની વિભૂતિઓમાં ગણનાયોગ્ય થયું છે. રાજકીય પડતીના કાળમાં પણ જગત આગળ ધરાય એવી તેજસ્વી મૂર્તિઓ ભારતજનની જણે છેઃ ગાંધી, ટાગોર, બોઝ, અરવિન્દ, ગણિતશાસ્ત્રી રામાનુજમ્ ઇત્યાદિ. આવી અખિલભારતીય હારમાળામાં વિરાજે એવા અનેક મહાપુરુષો મહારાષ્ટ્રે વર્તમાન યુગમાં પણ આપ્યા છેઃ ટિળક અને ગોખલે, રામકૃષ્ણ ભાંડારકર અને ઇતિહાસ સંશોધક રાજવાડે વગેરે. વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે પણ આ અખિલભારતીય હારમાળામાં વિરાજતું મહારાષ્ટ્રનું તેજસ્વી મૌક્તિક છે.

ઈ. સ. ૧૯૨૬ માં લાલાલજપતરાયના 'ધી પિપલ' માં 'પંડિત વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડે' નામના લેખમાં શ્રી દિલીપકુમાર રોય, પોતાના કોઈ મિત્રે ભાતખંડેને 'ભારતીય સંગીતના મહાત્મા ગાંધી' તરીકે વર્ણવ્યા તે પ્રશંસાનું સમર્થન કરી તેમાં પોતાના હૃદયની સંમતિ દર્શાવી, પૂછે છે કેઃ "આમ છતાં કેટલા માણસો આજે પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેને કે તેમની પ્રશંસનીય સંગીતસેવાને જાણે છે? પેલા નિરાશાવાદીએ પોતાનો વિષાદ ઠીક જ વ્યક્ત કર્યો છેઃ 'દુનિઆને

---

* આ પરિચય, શ્રી શંકરરાવ કરણાડે બોમ્બે ક્રોનીકલના એક કાન્મેસ નંબરમાં આપેલા લેખના, તથા ૧૯૨૬ માં શ્રી. દિલીપકુમાર રોયે ધી. પીપલના માર્ચ ૭ તથા માર્ચ ૧૪ ના અંકોમાં આપેલા લેખોના આધારે લખવામાં આવ્યો છે. કેટલીક અંગત-માહિતી તથા સમજણ શ્રી. વાડીલાલ શિવરામ પંડિત પાસેથી મળેલી છે. ઉત્તરહિંદુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ ભા. ૪ ની પ્રસ્તાવના તથા તેના છેવટના ભાગનો અને ક્રમિક પુસ્તક માલિકાની ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનાનો પણ ઉપયોગ કર્યો છે. આ બધાનો આભાર માનું છું. અંગત મુલાકાતનું એકાદ સંસ્મરણ પણ આપ્યું છે.

પોતાના ઉત્તમ પુરુષોની કશી ખબર નથી!*' ૧૯૩૫ માં, ગંગુલી મહાશય 'રાગ અને રાગિણી' એની ચિત્રાવલી અનુપમ ગ્રંથાકારે નિબંધ સાથે પ્રગટ કરે છે અને જાણે દિલીપકુમાર રોયના ઠપકાનો રદિયો આપતા હોય તેમ એ ભવ્ય ગ્રંથ ભાતખંડેને 'The greatest living authority on Indian Music'એ પ્રશસ્તિ

---

* "A fervent admirer of Pundit Vishnu Narayan Bhatkhande once characterized him as the Mahatma Gandhi of Indian music.................. As I personally share the enthusiasm of the observer, I *think fit to quote his remark.*

"It was the *charming side of his personality* which appealed to me when I first came in contact with the Pundit year before last. A more intimate contact which followed however tempts me to echo the sentiments of his admirer afore-said. His contact did then appeal to me as that of a man whose unquestioned greatness is as noteworthy as his pervading goodness. It is hardly an exaggeration to aver that the flowering of such a character, in its selflessness, reasonableness, analytic power, contribution in original research work, whole-hearted devotion to the cause one dearly loves, and above all real *modesty,* is an *inspiring* spectacle in this work-a-day world of ours. Yet how many men to-day have heard of Pundit V. N. Bhatkhande or his admirable work in Indian Music? Aptly did the pessimist ventilate his pessimism when he said 'The world knows *naught of its greatest men*'".

Dilipkumar Roy.
The People. March. 7. 1926.

સાથે સમર્પિત કરે છે. ભારતીય સંગીત વિદ્યાના વિદ્યમાન પ્રમાણભૂત પુરુષોમાં સર્વશ્રેષ્ઠ—ગંગુલી મહાશયની આ પ્રશસ્તિને પંડિત ભાતખંડેએ જીવનભર સંગીત માટે જે કાર્ય કર્યું છે તે કાર્યની આંકણીથી માપતાં તેમાં કશી પણ અતિશયોક્તિ નહિ દેખાય! સંગીતવિદ્યાના પ્રાચીન આચાર્યોનો ઇતિહાસ જ્યારે આલેખાય ત્યારે એવો પણ મત કદાપિ ઉચ્ચારાય કે શાર્ઙ્ગદેવ પંડિત પછી એ પ્રાચીન આચાર્યોની પંક્તિમાં બેસવાના અધિકારવાળા એકલા 'ચતુર પંડિત' (ભાતખંડેનું ઉપનામ) જ થયા છે. અસ્તુ.

વિષ્ણુ નારાયણ ભાતખંડેનો જન્મ ચિત્પાવન બ્રાહ્મણકુળમાં શકે ૧૭૮૨ ની ગોકળ આઠમે (તા. ૧૦ ઓગસ્ટ ૧૮૬૦) રત્નાગિરિ જીલ્લાના વેળણેશ્વર ગામમાં થયો. કુદરતે એમને સારો કણ્ઠ આપેલો એટલે એ જમાનામાં બનતું તે પ્રમાણે નિશાળના ઈનામ મેળાવડાઓમાં તેમનો અનેકવાર ઉપયોગ થતો. પણ સંગીતનું વ્યવસ્થિત શિક્ષણ મેળવવાની જોગવાઈ એમને બાળપણમાં મળેલી નહિ. છતાં તેમનો સંગીતનો છંદ તો ઉત્તરોત્તર વધતો હતો. હાઈસ્કૂલનો અભ્યાસ પૂરો થયો. મેટ્રિક પાસ કરી. અને કૉલેજના અભ્યાસ માટે મુંબઈ આવવાનું થયું. મુંબઈ આવ્યા પછી સંગીતના છંદને ખિલવવાની તક મળી. પ્રથમ, ભાતખંડે મર્હુમ શેઠ વલ્લભદાસ પાસે સિતાર શીખ્યા. શેઠ વલ્લભદાસ તે જમાનામાં જાણીતા બીનધંધાદારી સિતાર નિષ્ણાત ગણાતા. વૈષ્ણવ હવેલીઓમાં તે કાળે ઉત્તમ સંગીત પોષાતું. આચાર્ય મહારાજ પોતે ઘરાણાદાર કલાકારો પાસેથી તાલિમ મેળવી નિપુણ થયેલા. આ તાલિમનો શેઠ વલ્લભદાસને પણ લાભ મળેલો. ભાતખંડે વલ્લભદાસના પ્રિય શિષ્ય બની ગયા, અને વલ્લભદાસે સિતારની વાદનકળાની ઘણી ખુબીઓ, જે બીજાને ન બતાવે, તે ભાતખંડેને શિખવી. ભાતખંડેએ કૉલેજના અભ્યાસના ભોગે સિતારવાદનમાં અસાધારણ નિપુણતા પ્રાપ્ત કરી. સિતારથી તૃપ્તિ ન થતાં વીણા હાથમાં લીધી અને તેમાં તેમની પ્રતિભાને અવકાશ મળ્યો.

આ જ અરસામાં ભાતખંડેએ સંગીત વિષેનાં સંસ્કૃત ગ્રંથો વાંચવાની પણ શરૂઆત કરી. રાવજી બુવા બેલબાગકર પાસે ગાયનનો અભ્યાસ માંડ્યો, ખાસ કરીને ધ્રુપદ શૈલીના ગાયનનો. થોડોક સમય ઉસ્તાદ અલિ હુસૈન અને તેના કાકા વિલાયત હુસૈન પાસે પણ ગાયન શિખ્યા.

જીવનના પ્રારંભકાળમાં ભાતખંડેની સ્થિતિ ઘણી સંકડામણવાળી હતી. કુટુમ્બમાં ધન તો હતું જ નહિ. કૉલેજમાં અભ્યાસ કરતી વેળાએ ગુજરાન ચલાવવાનું, તે ખાનગી શિક્ષણ આપીને. વડિલોમાં સંગીતના છંદની પ્રતિષ્ઠા નહિ. સંગીતની વાસના અદમ્ય ! કૉલેજનો અભ્યાસ રહી જાય ! વડિલોનો ઠપકો મળે ! છાનાં છાનાં પણ સંગીતનું સેવન ચાલ્યા કરે ! એક વેળા પરીક્ષામાં ન પાસ થવાયું. વડિલોનો રોષ ભભુક્યો. સંગીતની લત છોડવાનો નિશ્ચય કર્યો ! પરીક્ષાઓ સરળતાથી પાસ થઇ. ભાતખંડેએ સંસ્કૃતભાષામાં, મહારાષ્ટ્રી બ્રાહ્મણને સહજ એવું નૈપુણ્ય પ્રાપ્ત કર્યું. ૧૮૯૦ માં એલ. એલ. બી થયા. પહેલાં કરાંચીમાં વકિલાત શરૂ કરી. સિંધી ભાષાનો ઠીક ઠીક પરિચય કર્યો, અને સિંધી કાફી વગેરે રાગો જાણવા પ્રયત્ન કર્યો. પણ તે જ વર્ષમાં તેઓ પાછા મુંબઇ આવ્યા અને વકિલાત શરૂ કરી. વકિલ તરીકે મુંબઇ અને પરાઓમાં પ્રતિષ્ઠા જામી અને અર્થસંકોચ જવા લાગ્યો. આજીવિકાના વ્યવસાયમાં સ્થિર થતી વેળાએ પણ સંગીત-વિષેની તેમની પ્રવૃત્તિ ચાલતી તે આગળ જોઈશું. પણ ધનની બાબતમાં સરળતા થઇ એટલે વિધિએ બીજો પ્રહાર કર્યો. તેમનાં પત્ની અને એકનાં એક પુત્રી ૧૯૦૦ ની સાલમાં અવસાન પામ્યાં. ફરી સંસારમાં પડવાનો વિચાર ન કર્યો અને સંગીતની શોધમાં આખો વખત ગાળી શકાય તે માટે આવશ્યક ધન પ્રાપ્તિ કરી લઇ ૧૯૧૦ ની સાલમાં વકિલાતનો ધંધો સર્વથા છોડી દીધો ! ત્યાર પછી સંગીતદેવી એકલીના અદ્વિતીય ભક્ત બની રહ્યા.

વકીલાતનો ધંધો ચાલતો હતો તે વેળાએ પણ સંગીતનાં અધ્યયન અને સંશોધન વ્યવસ્થિત રીતે ચાલતાં હતાં. મુંબઈમાં તે જમાનામાં 'ગાયન ઉત્તેજક મંડલી' કરીને એક સંસ્થા ચાલતી. આ સંસ્થાના ભાતખંડે પ્રાણ અને પ્રેરણારૂપ હતા. અત્યારે તો સંગીતના ઉત્તમ ઉસ્તાદો અને ઘરાણાદાર કલાકારો વિરલ થઈ ગયા છે પણ સુભાગ્યે તે જમાનામાં તે એટલા દુર્લભ ન હતા. આ ગાયન ઉત્તેજક સમાજમાં હિન્દુસ્થાનના ઉત્તમ ગવૈયાઓની કદર થતી અને તેનો અસાધારણ લાભ ભાતખંડેએ લીધો.

ભાતખંડે સંગીતની તાલીમ ઘરાણાદાર ઉસ્તાદો પાસેથી લેતા અને સાથે સાથે સંગીતના પ્રાચીન સંસ્કૃત આદિ ગ્રંથોનો અભ્યાસ કરતા અને ચાલુ પ્રથા તથા શાસ્ત્રોનો શી રીતે સમન્વય કરવો તેનું સંશોધન કર્યા કરતા. વર્ષો સુધીના આવા દ્વિવિધ અધ્યયનથી–ઉસ્તાદો પાસેથી ગાયનની તાલીમ અને શાસ્ત્રગ્રંથોની સમાલોચના–ભાતખંડે અસાધારણ સંગીતજ્ઞ થયા. પણ તેઓ સંશોધક હતા, અને સંગીતને આજીવિકાનું સાધન ગણતા ન હતા; ઊલટું પોતાની કમાણી તેની પાછળ ખર્ચતા–એટલે તેઓ આટલાથી સંતોષ ન પામ્યા. તેઓએ આખા ભારતવર્ષની સંગીતયાત્રા કરવાનો સંકલ્પ કર્યો.

આ યાત્રા શરૂ થઇ તે અગાઉ દક્ષિણના પંડિત વ્યંકટ મખીનો **चतुर्दण्डिप्रकाशिका** નામનો ગ્રંથ તેમનાં વાંચવામાં આવ્યો. તેમાં વ્યંકટ મખીએ સ્પષ્ટ અને નિર્ણય વિધાન કર્યું હતું કે જો સ્વરોની સંખ્યા બાર હોય તો બોતેર કરતાં વધારે મેલ સંભવે નહિ. આ સાદું વિધાન વાંચ્યા પછી પંડિત ભાતખંડેને જાણે રાગોની વ્યવસ્થા કરવાની કુંચી હાથમાં આવી ગઈ! આ વિષે દિલીપકુમારને વાત કરતાં ભાતખંડેએ કહેલું કે "મી. રોય! આ નિર્ણય અને નિશ્ચિત વિધાને મને ચકિત કરી નાખ્યો. આ જાતની વ્યવસ્થા માટે હું ઝંખતો હતો. મારી કલ્પના આનાથી એટલી બધી ઉત્તેજિત થઇ

ગઈ કે કેટલાક દિવસો સુધી હું ઉંઘી ન શક્યો ! મેં સૌથી પહેલાં દક્ષિણના સંગીત પંડિતોને મળવાનો નિશ્ચય કર્યો કારણ કે તેઓએ પોતાનું સંગીત બોતેર નિશ્ચત મેળોના વિચારપૂર્વક નક્કી કરેલા પાયા ઉપર વ્યવસ્થિત કર્યું હતું." *

૧૯૦૪ ની સાલમાં ભાતખંડેએ પોતાની સંગીતયાત્રા શરૂ કરી. પ્રથમ તેઓ સંકલ્પ પ્રમાણે દક્ષિણમાં ગયા. મદ્રાસ, તાન્જોર,

---

* "He (Bhatkhande) said to me once 'I well remember Mr. Roy, how this bold and categorical statement electrified me. This was a systematisation my heart had long been looking for. I nearly lost my sleep for days on end over it, so deeply had it stirred my imagination. I resolved first to visit the south musical scholars who had systematised their music on such a well-thought out scientific basis as the 72 fixed modes.'

"Is there not something inspiring, nay touching in such sincerety of enthusiasm in a seeker after truth? ....What is the touchstone of greatness if it is not such uncommon perceptions of great possibilities in common phenomena and experiences?.........
.... It needed a Newton to interpret the phenomenon of the fall of an apple in the way he did. The multitude would have eaten it. So it needed a Bhatkhande to lose his sleep over an apparently simple assertion of a neglected Sanskrit Text. That is why he is to-day what he is, one of the greatest systematisers of Hindustani music that India has ever known."

Dilipkumar
The Peopel March. 7. 1926.

રામનાથ, રામેશ્વર, ત્રિચિનોપલ્લી, મૈસુર, બેંગલોર આદિ સ્થળોનાં સંગીત પંડિતોને મળ્યા; કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિના તે સમયના ઘણાખરા નિષ્ણાતો અને વિવેચકો સાથે સંગીતના કૂટ પ્રશ્નોની ચર્ચા કરી. આ યાત્રાની વ્યવસ્થિત નોંધપોથી પણ તેઓએ રાખી હતી; જેનો પુષ્કળ ઉપયોગ પછીથી પ્રગટ થયેલા 'હિન્દુસ્તાનીસંગીત-પદ્ધતિ' નામના ગ્રંથમાં તેઓએ કર્યો.

દક્ષિણમાંથી પાછા આવ્યા પછી સદ્‌ગત કૃષ્ણધન બન્દ્યોપાધ્યાયનો બંગાળમાં પ્રખ્યાત થયેલો ગ્રંથ નામે 'ગીતસૂત્રસાર' તેમના હાથમાં આવ્યો. પણ આ ગ્રંથ બંગાળી ભાષામાં લખેલો હતો અને બંગાળી ભાતખંડેને આવડતું ન હતું. બંગાળી શિખવાનો નિશ્ચય કર્યો! પોતાની કોર્ટના એક બંગાળી કારકુનને શિક્ષક તરીકે રોકયો અને પોતે બંગાળી શિખ્યા, અને 'ગીતસૂત્રસાર'નો ગરાઠીમાં અનુ-વાદ કરી નાંખ્યો! ધ્યેય વિષે આવી ભક્તિ વિરલ હોય છે!

આ ગ્રંથમાંથી તેમને રાજા સુરેન્દ્ર મોહન ટાગોર તરફથી પ્રસિદ્ધ થયેલા સંગીતગ્રંથોની માહિતી મળી. આ બધા ગ્રંથો પોતે તુરત મંગાવી લીધા અને ચીવટથી તેમનું અધ્યયન કરી લીધું.

૧૯૦૭ ની સાલમાં ભાતખંડે બીજી મુસાફરીએ નીકળ્યા. પ્રથમ તેઓ કલકત્તા ગયા. તે શહેરમાં રાજા સુરેન્દ્રમોહન ટાગોર, ધમારી વિશ્વનાથ રાવ આદિ સાથે મેલાપ થયો. બંગાળના ત્રણ સંગીતકારોના ભાતખંડે મોટા પ્રશંસક છે: શ્રીયુત કૃષ્ણધન બન્દ્યો-પાધ્યાય, અઘોર ચક્રવર્તી, અને રાધિકા ગોસ્વામી. આ ત્રણેમાંથી એક પણ સંગીતજ્ઞ હાલ હયાત નથી!

ભાતખંડે બનારસમાં હતા ત્યાં તેમને કોઈકે કહયું કે બિકાનેરના હસ્તલિખિત ગ્રંથભંડારમાં સંગીતનાં પ્રમાણભૂત ગ્રંથો છે. તેમણે મુંબઈ પાછા વળતાં બિકાનેર જવાનો સંકલ્પ કર્યો. તે પહેલાં

દિલ્હીમાં ઉમરાવખાન નામના મોટા ગવૈયાને સાંભળ્યો અને મથુરામાં ગણેશીલાલ ચૌબે નામના પ્રસિદ્ધ ગાયક સાથે શાસ્ત્રાર્થ થયો ! પછી બિકાનેરના ગ્રંથ ભંડારમાંથી મહત્ત્વની માહિતી એકઠી કરી લાંબી મુસાફરી પછી પાછા ફર્યા.

આવી યાત્રાઓ પછીના વર્ષોમાં પણ ચાલુ રહી, અને ક્રમેક્રમે નેપાળ બાદ કરીને સમગ્ર ભારતવર્ષની સંગીતયાત્રા કરી લીધી. આ યાત્રાઓમાં પંડિત ભાતખંડેને વિવિધ પ્રકારના સારા નરસા અનુભવો થયા. પણ પોતે સંગીત વિષે વધારેને વધારે જ્ઞાન મેળવવાની કોઈપણ તક ચુકતા નહિ. જો કોઈ નવી ચીજો મળતી હોય તો ગમે તેવા મામુલી ઉસ્તાદના પણ પોતે નિઃસંકોચ રીતે શિષ્ય બની જતા. એકાદ જૂનો ખ્યાલ સાંભળવા કે એકાદ જૂની સંગીતગ્રંથની પ્રતિ શોધવા ગાઉઓ ને ગાઉઓ તે જતા !

આ યાત્રાઓમાં, ઉપર જણાવ્યું તેમ, તે તે સ્થળના પ્રસિદ્ધ સંગીતપંડીતો, અને ઉસ્તાદોને મળતા. તેમની પાસેથી અનેક પ્રકારની માહિતી મેળવતા, વિવિધ ચર્ચાઓ કરતા અને નવી ચીજો શિખતા તથા તે ચીજોને સ્વરલિપિમાં નોંધી લેતા. સાથે જ સંગીતવિષેના પ્રાચીન હસ્તલિખિત ગ્રંથોની તપાસ કરતા, મહત્ત્વના ગ્રંથો મેળવતા અથવા નકલ કરાવી લેતા અને એ રીતે શાસ્ત્રસંગ્રહ કરતા.

આ બધી યાત્રાઓની તેઓએ વિસ્તૃત નોંધપોથીઓ રાખી છે. એ જો પ્રગટ થાય તો આપણા દેશની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ઘણો પ્રકાશ આવે અને પંડિત ભાતખંડેની સંશોધનપદ્ધતિ કેટલી વ્યવસ્થિત, સંગીતકલાનું સાચું સ્વરૂપ સાધનારી, અને વૈજ્ઞાનિક હતી તેનો ખ્યાલ આવે. આવી એકાદ નોંધપોથીનો થોડાક ભાગ વાંચવાની મને તક મળી છે. આ નોંધપોથીઓ કેવળ શુષ્ક શાસ્ત્રીય ભારથી ભરેલી નથી; તેમાં વહી રહેલું નર્મહાસ્ય હૃદયંગમ છે, તેમાં નોંધાએલા સંવાદો બુદ્ધિને તીક્ષ્ણ કરે તેવા છે !

આ નોંધપોથીઓ ત્રણ ગ્રંથોમાં સચવાઈ રહેલી છે. તે તે કાળે વિદ્યમાન સંગીતના આચાર્યો અને ઉસ્તાદોના પરિચયથી તે ભરેલી છે. સાથે સાથે સંગીતને વિષે આપણા દેશમાં કેટલાં ગપ્પાં, કેટલી ખોટી બડાઈઓ, કેટલા વહેમો અને કેટલો ગોટાળો પ્રવર્તતો હતો— જે હજી પણ પ્રવર્તે છે—તે આ નોંધપોથીઓમાં જાણવા મળે છે.

આ યાત્રાઓના અનેક નોંધવા યોગ્ય પ્રસંગોમાંથી સૌથી મહત્ત્વનો પ્રસંગ પંડિત ભાતખંડે અને ઉદેપુરના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ ઝાકરૂદ્દીનના સમાગમનો છે. મર્હુમ ઉસ્તાદ ઝાકરૂદ્દીન તે યુગના ઉત્તમ ગાયક ગણાતા હતા. આ ગાયકની ભવ્ય શૈલીની ભાતખંડેના હૃદય ઉપર એટલી ઉંડી છાપ પડી કે 'પોતે અનુકરણના ધ્યેય તરીકે તે શૈલીને શીખી લીધી.'×

ઉદેપુરની યાત્રા પછી પંડિત ભાતખંડેને બીજા મ્હોટા ઉસ્તાદનો પરિચય થયો. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ઘરાણાના વારસદાર વૃદ્ધ ઉસ્તાદ મહમદઅલીખાન અને તેમના પુત્ર આશકઅલીખાન જયપુર દરબારના આશ્રિત હતા. પ્રસંગવશાત્ આશકઅલીખાન મુંબઈ આવેલા તેમની સાથે પ્રથમ સમાગમ થયો. ત્યાર પછી તેમના પિતા મહમદઅલીખાનનો સમાગમ થયો. પિતાપુત્ર પાસેથી ત્રણસો ઉપરાંત ઘરાણાદાર ચીજો ભાતખંડેને પ્રાપ્ત થઈ. આ ચીજો પોતે શીખી લીધી, સ્વરલિપિમાં નોંધી લીધી અને મૂળ શૈલીનું પ્રમાણ સાચવવા ફોનોગ્રાફની ચૂડીઓમાં ઉતારી લીધી. ભાતખંડેની અનેકવિધ

× "Bhatkhande was so favourably impressed with the majestic style of this artist (—the famous artist of the day 'Ustad' Zakruddinkhan — now dead — the *State* artist at the Durbar of Udaipur) that he soon picked it up as a worthy model for imitation." S. N. Karnad. A Congress Number. Bombay Chronicle.

સંગીતસેવામાં આ ગીતસંગ્રહ એ એક મ્હોટી સેવા ગણાય છે; આ માટે સંગીતપ્રિયો તેમનો જેટલો અહેશાન માને તેટલો ઓછો છે. કારણ કે અત્યારે પ્રચલિત હિન્દુસ્તાની સંગીતના સત્ત્વરૂપ રાગરાગિણીનો પાયો અકબરના સંગીતકારોએ અને તેમના વારસદારોએ નિર્માણ કરેલી ગાનરચનાઓ છે. મહમદઅલી અને આશકઅલી પાસેથી જે સંગ્રહ મળ્યો તે આ દૃષ્ટિએ અમૂલ્ય હતો. 'ભાતખંડેએ પોતાની અસાધારણ પ્રતિભાથી આ દૃઢ પાડક ઉપર એવી ઇમારત રચી છે કે જે કલાકારને ગાતી વેળાએ દીવાદાંડીની ગરજ સારે.'*

ભાતખંડેએ પોતાની ધનમર્યાદાને અવગણી પૈસાથી પિતાપુત્રનો સારી રીતે પુરસ્કાર કર્યો એટલું જ નહિ પણ પોતાના ગ્રંથોમાં ઠેકઠેકાણે મનરંગના નામથી તેમને અમર કરી પોતે કૃતજ્ઞ થયા છે.

---

*"Over 300 classic pieces sung by the old man and his son Ashak Ali Khan have been recorded by Bhatkhande on the phonograph; and his work in the collection and preservation of these classic treasures, is the most laudable enterprize that demands the profound gratitude of every student of the art. The cream of Hindustani music comprising the Ragas and Raginis as sung and played at the present day lies in the artistic structures or melodies composed by the renowned artists that lived during and after the reign of Emperor Akbar; it has been the foundation for true art, as it now exists. It is the solid bedrock on which Bhatkhande has built, by his insight and constructive genius, a tower to serve as a beacon light to the artist in the practical execution of the art." S. N. Karnad. Congress Number. The Bombay Chronicle.

આટલી તૈયારી કર્યા પછી–ગાયનવાદનમાં ઉત્તમ તાલીમની પ્રાપ્તિ, ઘરાણાદાર ચીજોનો તે તે વારસદારો પાસેથી સંગ્રહ, પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથોનાં અધ્યયન અને પણ્ડિતો તથા ઉસ્તાદો સાથે ચર્ચાઓ-આટલી તૈયારી કર્યા પછી ભાતખંડેને લાગ્યું કે હવે તેઓ સંગીત-વિષે ગ્રંથ લખવાનું સાહસ કરી શકે! તેમણે, પોતાનાં સંશોધનોનો સાર સમગ્ર ભારતવર્ષ આગળ રજુ કરવાના ઇરાદાથી કારિકાશૈલીમાં સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો અને તેનું **श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम्** નામ પાડયું. નિર્માતા તરીકે ચતુર પંડિતનું ઉપનામની ધારણ કરી ૧૯૧૦ ની સાલમાં આ ગ્રંથ તેમણે પ્રગટ કર્યો. આ ગ્રંથના વિષે વધારે માહિતી પ્રસ્તુત ભાષણમાં છે એટલે અંહી વિશેષ કહેવાની જરૂર નથી. આ ગ્રંથમાં તેમણે પ્રાચીન સંગીતશાસ્ત્રકારોનાં મતોની સમાલોચના કરી દશ મેલમાં બધા મુખ્ય રાગોની–લગભગ ૧૨૫–વ્યવસ્થા કરી; અને એ રીતે પોતાના પ્રમાણસિદ્ધ મતનું સ્થાપન કર્યું.

મનરંગ ઘરાણાનાં વારસદાર જયપુરવાળાના મહમદઅલીખાન અને આશકઅલીખાન તથા ઉદેપુર દરબારના આશ્રિત ઝાકરૂદીન જેવા મહાન ગાયકોનો લાભ મેળવ્યા પછી પાછળથી ભાતખંડેને રામપુરમાં સચવાઈ રહેલી તાનસેનપરંપરાનો લાભ મળ્યો. રામપુરના નવાબ-સાહેબના નિમંત્રણથી પોતે રામપુર ગયા અને તાનસેનના સીધા વંશજ મણાતા ખાંસાહેબ મહમદ વઝીરખાં તથા અમીરખાંના સમાગમનો લાભ મેળવ્યો. નવાબ સાહેબ પોતે સંગીતજ્ઞ હતા અને તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી હતા. અકબરના સમયમાં થયેલી ગાન-રચનાઓ ત્યાંના દરબારમાં હજી મોજુદ હતી. આમાંની ઘણીખરી ચીજોને ભાતખંડેએ સંગીતલિપિમાં બદ્ધ કરી લીધી. આમાં કેટલાક જૂના અને અપરિચિત રાગોની પ્રાપ્તિ થઇ. આ ઉપરાંત તાનસેન-વંશના ઇતિહાસની ઘણી સામગ્રી રામપુરના નવાબ સાહેબની મહેરબાનીથી તેમને મળી. પંડિત ભાતખંડેને આ રીતે તાનસેનના વંશજ અને મનરંગના વંશજોનો અન્યને દુર્લભ એવો વારસો જાણવા

મળ્યો. ગ્વાલિયરના ઘરાણાનો લાભ તો તેમને પહેલાંથી કાશીનાથ પંડિત, તથા રાવજી બુવા આદિ પાસેથી મળેલો.

આ રીતે ઉત્તર હિન્દુસ્તાની સંગીતનાં ત્રણ પ્રસિદ્ધ ઘરાણાનાં-રામપુર, જેપુર અને ગ્વાલિયરના–ભાતખંડે જ્ઞાનવારસદાર બન્યા!

સંગીતના શાસ્ત્રકાર તરીકે ભાતખંડેએ લક્ષ્યસંગીતમ્ નામનો સંસ્કૃત ગ્રંથ લખ્યો ત્યાર પછી કેટલાક વાંચકો અને મિત્રોની સૂચનાથી આ સંસ્કૃત ગ્રંથ ઉપર સ્વોપજ્ઞ ટીકા મરાઠીમાં લખવાનો પ્રારંભ કર્યો. તેનો પ્રથમ ભાગ ૧૯૧૦ ની સાલમાં જ પ્રસિદ્ધ થયો; ગુરુશિષ્યના સંવાદરૂપે આ ગ્રંથ લખાયો છે. તેમાં પંડિત ભાતખંડેનો સંગીતજ્ઞાનસમુદ્ર ઉલટયો છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રોય કહે છે તે પ્રમાણે આ ગ્રંથ જેવું નામ 'ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીત પદ્ધતિ' છે તે હિંદની દરેક પ્રાન્તીય ભાષામાં અનુવાદ પામવા યોગ્ય છે. ગુજરાતીમાં તેના પ્રથમ ભાગનો અનુવાદ થયો હતો પણ તે અત્યારે દુર્લભ છે. આ ગ્રંથના ત્રણ ભાગ ૧૯૧૪સુધીમાં પ્રસિદ્ધ થયા અને સંગીતમંદિરના કલશરૂપ ચોથો ભાગ ૧૯૩૨ ની સાલમાં પ્રસિદ્ધ થયો છે. 'હિન્દુસ્થાની સંગીત પદ્ધતિના' ચાર ભાગ ભારતીય સંગીતના પ્રમાણભૂત આકર-ગ્રંથ છે અને એક પ્રતિભાશાળી વ્યક્તિના જીવનભરના સતત પ્રયાસનું ભક્તિનમ્ર બનાવે એવું મંદિર છે!

આ ગ્રંથો રચતા પહેલાં તેમને કેટલી તૈયારી કરવી જરૂરની લાગેલી તે ઉ. હિ. સં. પ. ના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાંથી તેમના પોતાના શબ્દોમાં જ આપું:

"આ ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં મારે કેવો કેવો પરિશ્રમ કરવો પડેલો તેની ટુંકામાં વાંચકોને માહિતી આપવી અસ્થાને નહિ ગણાય એમ મને લાગે છે. સંગીત વિષયનો મારો અનુભવ લગભગ પચાશ વર્ષનો છે. આટલા સમયના ગાળામાં દેશમાં

પ્રસિદ્ધિ પામેલા લગભગ બધા ગાયકવાદકો સાથે મારો સમાગમ થયેલો છે. મેં જે નામાંકિત ગુણી લોકોને સાંભળ્યા છે તેમાંના ઘણાખરાનાં નામો ગ્રંથમાં આપેલાં છે. તે જ પ્રમાણે ગ્રંથ લખવાનો પ્રારંભ કર્યા પહેલાં નેપાળ સિવાય બીજા બધા પ્રાંતોમાં પ્રવાસ કરી, ત્યાંનાં ગાયકવાદકોની સાથે સંગીતચર્ચા કરી, પ્રવાસમાં જે કાંઈ ઉપયોગી ગ્રંથ મારી નજરે ચઢ્યા તે પ્રાપ્ત કરી તે બધાનો ઉત્તમ અભ્યાસ મેં કર્યો. એટલું જ નહિ પરંતુ અનેક પ્રસિદ્ધ ગાયકો પાસે જાતે બેસી તેમની પાસેથી ખ્યાલ, ધ્રુવપદ જેવાં હજાર પંદરસો ગીતો શીખી લઈ તે બધાં નોટેશનથી મેં લખી રાખ્યાં. તેમાંનાં ઘણાખરા મેં મારા કેટલાક ખાસ શિષ્યોને શિખવી પણ રાખેલા છે.* સારાંશ આટલી પૂર્વ તૈયારી કર્યા પછી આ ગ્રંથ લખવાનું મેં માથે લીધું." (પ્રસ્તાવના ભા. ૪)

---

* એમના ખાસ શિષ્યોમાં ત્રણ નામ મારા જાણવામાં આવ્યા છે. એક શ્રી. શંકરરાવ કરનાડ હાઈકોર્ટ વકીલ જેમને પોતે જુના સ્નેહી તરીકે વર્ણવે છે. બીજા શ્રી. વાડીલાલ શિવરામ પંડિત જેઓ હાલ વાંસદા સંસ્થાનમાં સંગીતના પંડિત તરીકે કામ કરે છે અને ત્રીજા શ્રી. રતનજનકર બી. એ. જેઓ લખનૌની મેરિસ કોલેજના પ્રીન્સીપાલ છે. આમાંથી શ્રી. વાડીલાલનો મને અંગત પરિચય છે. તેઓ સંસ્કૃતના સારા વિદ્વાન છે; પંડિત ભાતખંડેના પરિચયમાં પ્રથમ ૧૯૦૪ માં આવ્યા તે પ્હેલાં તેમણે સામાન્ય ઉસ્તાદો પાસેથી સંગીતનું શિક્ષણ લીધેલું. ૧૯૦૪ થી ૧૯૨૪ સુધી વીશ વર્ષ સુધી વાડીલાલ ભાતખંડેના અન્તેવાસી બની તેમની પાસે ગાયન શિખ્યા તથા સંસ્કૃત ગ્રંથોનો અભ્યાસ કર્યો.

હું પંડિત ભાતખંડેને ત્રણ ચાર વર્ષ પહેલાં મળેલો ત્યારે શ્રી. વાડીલાલ વિષે વાત કરતાં તેમણે કહેલું કે "હું એવું કાંઈ જાણતો નથી જે મેં વાડીલાલને ન શિખવ્યું હોય. મારી પાસે કાંઈ નવી માહિતી આવે છે તે હું તેને તુરત જણાવું છું." ઈત્યાદિ કહી વાડીલાલની બહુ પ્રશંસા કરી, પુત્ર ઉપર બતાવે તેવું વાત્સલ્ય બતાવ્યું.

ઉપર જણાવ્યું તેમ ૧૯૧૦ ની સાલમાં લક્ષ્યસંગીતમ્ પ્રસિદ્ધ કર્યું, ૧૯૧૪ સુધીમાં તેની ટીકારૂપ ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિના ત્રણ ભાગ પ્રગટ કર્યા અને ચોથો ભાગ છેક ૧૯૩૨ માં પ્રગટ થયો. આ વચલા ગાળામાં જે મહત્ત્વના કામો કરવા ચોથો ભાગ વહેલો નહિ લખી શકેલા તે કામો ભાતખંડે પોતે આ પ્રમાણે વર્ણવે છેઃ

"૧. આ પ્રવાસમાં જે જૂના હસ્તલિખિત ગ્રંથો મેળવેલા તે છાપી પ્રસિદ્ધ કરવા.

૨. અર્વાચીન કલા એ પણ સંગીતનું એક મહત્ત્વનું અંગ હોવાથી તે કલા ઉપર ગ્રંથ લખવા અને પ્રસિદ્ધ કરવા.

૩. અખિલ ભારતીય સંગીતપરિષદો ભરવાના કામમાં ભાગ લેવો.

૪. કેટલાક મોટા મોટા શહેરોમાં પોતાની પદ્ધતિની શાળાઓ તથા કૉલેજો શરૂ કરવી.

વગેરે વગેરે". (પ્રસ્તાવના ઉ. હિં. સ. ૫ ભા. ૪.)

આ કામોનો સંક્ષેપમાં પરિચય આપું.

૧૯૧૦ માં 'સ્વરમેલકલાનિધિ' પ્રગટ કર્યો; ૧૯૧૧માં સંગીતસારોદ્ધાર, અષ્ટોતરશતતાલલક્ષણમ્ અને રાગકલ્પદ્રુમાંકુર, ૧૯૧૨ માં અને પછી સદ્રાગચંદ્રોદય, સંગીતદર્પણ, સંગીતપારિજાત, રાગવિબોધ, સારામૃત ઈત્યાદિ પ્રગટ કર્યા. ૧૯૧૮ માં ભાતખંડેએ ચતુર્દંડિપ્રકાશિકા, રાગતરંગિણી, રાગતત્ત્વબોધ અને હૃદયનારાયણદેવ તથા પંડિત ભાવભટ્ટના ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ કર્યા.×

આ ઉપરથી પ્રાચીન ગ્રંથોનાં સંશોધનનું તેમણે કેવડું મોટું કામ કરેલું છે તેનો સ્હેજે ખ્યાલ આવશે.

૧૯૨૧ ની સાલમાં પંડિત ભાતખંડેએ પોતે બીજો એક ગ્રંથ

× આ યાદી પૂરી નથી.

સંસ્કૃત શ્લોકામાં રચ્યો. તેનું નામ અભિનવરાગમંજરી. આ ગ્રંથમાં પ્રચારના રાગોનું વર્ણન આવે છે તથા પૃથક્કરણની શૈલીએ તેમના સ્વરૂપની ચર્ચા છે.

આ પ્રમાણે સંગીતના શાસ્ત્રગ્રંથો લખાતા હતા તે વેળાએ આ શાસ્ત્રશુદ્ધ કલાનો પ્રચાર કરવાનું કામ પણ ચાલતું હતું. પ્રથમ ભાતખંડેએ હિંદી ભાષામાં નવાં ગીતો રચ્યાં, જેમાં દરેક રાગ–રાગિણીનાં સ્વરૂપનું વર્ણન આવે. આ ગીતો લક્ષણગીતો નામે પ્રસિદ્ધ થયાં. આથી પ્રથમ જૂની રૂઢિના ગાયકોમાં ભારે ક્ષોભ થયો. તેમને ઘડીભર એમ લાગ્યું કે તેમનો ખજાનો લુંટાઇ ગયો પણ બીજા સમજુ ઉસ્તાદોએ તેનો લાભ ઊઠાવી તેનો પ્રચાર કર્યો.

આ પછી ઉત્તર હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિ ક્રમિકપુસ્તકમાલિકા નામની ગ્રંથમાલા ચાર ભાગમાં પ્રગટ થઈ. આમાં વિદ્યાર્થીને સંગીતકળા શિખવાની ઉત્તમ અને વિપુલ સામગ્રી પૂરી પાડી. આમાં તેમણે જે સ્વરલિપિની પદ્ધતિ યોજી છે તે સરળ અને સચોટ છે. આ સ્વરલિપિ માટે તેમણે ઘણાંખરાં સચનો પંડિત શાર્ઙ્ગદેવના સંગીતરત્નાકરમાંથી મેળવ્યાં છે; તેમાં થોડાક આવશ્યક ફેરફાર કરી પોતે સ્વરલિપિ ઘડી છે. શ્રી. દિલીપકુમાર રાય કહે છે "કોઈ પણ હિંદી સ્વરલિપિથી શીખી શકાય તેના કરતાં વધારે સરળ રીતે તેમનાં (ભાતખંડેનાં) ગીતો શીખી શકાય છે. હું જાત અનુભવથી કહું છું."+

+"And then his system of notation is the simplest extent. He took his inspiration from Sangita Ratnakara only introducing as few new signs as possible. And the result is that his songs are the easiest to learn of all those that can be learnt with the help of any Indian notation. (I speak from personal experience.)

There is a great deal of difference of opinion as to which should be the standard system of notation all

over India. It will be beyond the scope of this article to deal with this knotty question.....................When all is said and done, Pundit Bhatkhande's system of notation seems to be the one best calculated to popularise our music. It may be conteded that his system of notation is by no means an exhaustive one and is, therefore, very imperfect. Quite true. But then our music cannot be, and ought not to be, so dependent on notation as the European music is. I will try to set forth the reasons for this position of mine in some subsequent article. Suffice it therefore to say that as our notation can prove but a partial and subsidiary aid to students, it should be as simple as possible. Pundit Bhatkhande with his keen insight into the fundamental peculiarities of our music – in contradistinction to those of the Western music – recognises this and has never claimed that his system of notation can be a substitute for direct training from Ostads.............Notation has nevertheless a place in our music for four principal reasons:

(1) it helps advanced students to learn new songs and new Ragas, since they can supply the ornamental part of the same, being already advanced in techinque;

(2) it tends to protect the Ragas from gradual disuse and ultimate oblivion;

(3) it helps the classification of the Ragas on a scientific basis; and

(4) it promotes standardisation and systematisation of the Ragas which lend themselves otherwise to random treatment at the hands of different musicians."

Dilipkumar.

The People March. 14. 1926.

ક્રમિકપુસ્તકમાલિકાના ચાર ભાગમાં ૪૫ રાગો આવે છે. તેમાં ધ્રુપદ, ખ્યાલ અને હોરી શૈલીની લગભગ તેરસો ઉપર ચીજોનો સંગ્રહ થયેલો છે. આમાંની ઘણીખરી ચીજો પ્રસિદ્ધ ઘરાણાંદાર ઉસ્તાદો પાસેથી ભાતખંડે પોતે જે શિખેલા તે છે. આવાં અઢાર નામો ક્રમિકમાલિકાના ચોથા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં આપ્યાં છે તે અહીં નીચે ઉતારૂં છું જેથી વાંચકને કલ્પના આવે કે ભાતખંડેનો પ્રયત્ન કેટલો વ્યાપક અને સારગ્રાહી છે!

"(૧) હિઝ હાઈનિસ ધી નવાબ સાહેબ હામિદ અલિખાન બહાદુર–રામપુરના નવાબ અને પ્રસિદ્ધ મિયાં તાનસેનની સંગીત પરંપરાના અનુયાયી.

(૨) સાહેબજાદા સાદતઅલિખાન સાહેબ બહાદુરઃ તાનસેન પરંપરાના અનુયાયી–રામપુર.

(૩) ખાં સાહેબ મહમદઅલી વ૦ બાસતખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને પરંપરાનુયાયી, રામપુર.

(૪) ખાં સાહેબ મહમદ વઝીરખાં વ૦ અમીરખાં, મિયાં તાનસેનનાં વંશજ અને નવાબ સાહેબ બહાદુરના પૂજ્ય ગુરુ. રામપુર.

(૫) ખાં સાહેબ મહમદઅલીખાં, કોઠીવાલ, જયપુર. પ્રસિદ્ધ મનરંગ ઘરાણાના વંશજ અને પરંપરાનુયાયી.

(૬) ખાં સાહેબ આશકઅલીખાં જયપુર, મહમદ અલીખાંના પુત્ર.

(૭) ખાં સાહેબ અહમદ અલીખાં–જયપુર. મહમદ અલીખાંના બીજા પુત્ર.

(૮) ખાં સાહેબ હૈદરખાં–ધાર. પ્રસિદ્ધ બહિરામખાંના શિષ્ય.

(૯) ખાં સાહેબ ફૈયાજખાં–વડોદરા. રંગીલે ઘરાણાના વંશજ.

(૧૦) ખાં સાહેબ અમીરખાં ગુલાબ સાગર વડોદરા. જલતરંગ નવાજ.

(૧૧) શ્રી રાવજી બુવા બેલબાગકર, મુંબઈ. અબદુલ્લેખાંની પરંપરાના અનુયાયી. ધ્રુવપદી.

(૧૨) શ્રી એકનાથ પંડિત, ગ્વાલિયર. નથન પીરબક્ષ પરંપરાનુયાયી અને પ્રસિદ્ધ ખ્યાલીઆ શંકર પંડિતના બંધુ.

(૧૩) શ્રી વિષ્ણુ બુવા વામન દેશપાંડે, ગ્વાલિયર. પ્રસિદ્ધ વામન બુવા ધ્રુવપદીના પુત્ર.

(૧૪) શ્રી. રાજાભૈય્યા પછવાલે. ગ્વાલિયર માધવ સંગીત-વિદ્યાલયના અધ્યાપક અને પ્રસિદ્ધ શંકર પંડિતના શિષ્ય.

(૧૫) શ્રી કૃષ્ણરાવ ગોપાળ દાતે–ગ્વાલિયર માધવસંગીત-વિદ્યાલયના અધ્યાપક.

(૧૬) શ્રી કૃષ્ણા બુવા ગોખલે–મિરજ. અમીનખાં પરંપરાના અનુયાયી.

(૧૭) શ્રી કૃષ્ણશાસ્ત્રી શુકલ. ઉજ્જૈન.

(૧૮) શ્રી ગણપતિ બુવા ભિલવડીકર. સતારા.

આ ઉપરાંત બીજા ભાગની પ્રસ્તાવનામાં લખનૌમાંનાં ચૌલાખીના નવાબ મિર્ઝાનુર ઉદહાર પાસેથી ચીજો લીધાનો ઉલ્લેખ છે. આ ચીજો તેમના પિતા મરહુમ નવાબની રચેલી છે. સંયુક્ત પ્રાંતમાં અખ્તરપિયા, લલનપિયા વગેરે પ્રસિદ્ધ ઠુમરી રચનારા થઈ ગયા છે તેમાંના આ એક 'કદરપિયા' નામે જાણીતા હતા.

આ ક્રમિકપુસ્તકમાલિકાનો પાંચમો ભાગ તૈયાર થાય છે જેમાં અત્યાર સુધી નહિ આવેલા અપ્રસિદ્ધ રાગો આવશે. ચીજોની સંખ્યા લગભગ પાંચશો ઉપર હશે-એવી માહિતી મળે છે.

આ પ્રમાણે સંગીતકલાના શિક્ષણ માટે સામગ્રી પૂરી પાડવાનું ચાલતું હતું તેની સાથે બીજી એક દિશામાં પંડિત ભાતખંડેએ પ્રવૃત્તિ આદરી, અને તે સમય હિન્દુસ્થાનના સંગીતનિષ્ણાતોની પરિષદો ભરવાની. અનેક બાબતોમાં પહેલ કરનાર વડોદરાના મહારાજા સયાજીરાવ ગાયકવાડે પ્રથમ અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદ વડોદરામાં બોલાવી. આ પરિષદમાં ઉત્તરના તેમ જ દક્ષિણના સંગીત-નિપુણો આવ્યા હતા. ઝાકરૂદ્દિન જેવા મહાન ગાયકો પણ હાજર થયા હતા. આ પરિષદમાં સંગીતના અનેક મહત્ત્વના મુદ્દા ચર્ચાયા હતા જેની માહિતી તેના પ્રસિદ્ધ થયેલા અહેવાલમાંથી મળે છે. જે ભાષણનો અનુવાદ આ ગ્રંથરૂપે આપવામાં આવે છે તે ભાષણ આ પરિષદમાં અપાયું હતું. આ પછી બે વર્ષે દિલ્હીમાં બીજી પરિષદ મળી. તેમાં નિપુણ ગાયકો અને ઉસ્તાદોના સહકારથી કેટલાક રાગોનાં સ્વરૂપો સ્પષ્ટ અને નિશ્ચિત કરવામાં આવ્યાઃ જેમકે તોડી, સારંગ, મલ્હાર આદિના પ્રકારો. વિવિધ અને વિરુદ્ધમતોની ચર્ચા પછી ભાતખંડેએ શાસ્ત્રપ્રમાણના આધારે મીઠાશ ભરેલી દલિલોથી આ કામ આબાદ રીતે પાર ઊતાર્યું. સંગીતના ઇતિહાસમાં આ એક મહત્ત્વની ઘટના હતી.×

×"Two years later, when the second conference met in Delhi, Bhatkhande was able, with the co-operation of the artists that assembled there, to solve some knotty problems of technique with reference to some Ragas, particularly the varieties of Todi, Sarang, and Malhar Ragas. With his sweet reasonableness and persuasive manner, Bhatkhande was able to reconcile the different view-points in the light of Shastric authority and once for all settled the points at issue with regard to the essential features based on analytical distinction that distinguished one variety from another. This was another master-stroke in the history of art." S. N. Karnad. Congress Number The Bombay Chronicle.

વડોદરામાં સંગીતપરિષદ ભરાયા પછી ગાયકવાડ મહારાજા સાહેબે ભાતખંડેને વડોદરાની સંગીતશાળાઓનું શિક્ષણ વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ સોંપ્યું. આ કામમાં થયેલી પ્રગતિ જોઇ ગ્વાલિયરના મહારાજા સિંધીયા સરકારનું ધ્યાન ભાતખંડે તરફ ખેંચાયું. તેમણે પંડિત ભાતખંડેને બોલાવ્યા અને પોતાના રાજ્યમાં સંગીતનું શિક્ષણ વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ તેમને સોંપ્યું. ગ્વાલિયર તો ઉત્તર હિંદના સંગીતનું એક મુખ્ય મથક ગણાય, એટલે ત્યાં ઉત્તમ કલાકારો તો હતા જ. રાજ્યના ખર્ચે આમાંના કેટલાક કલાકારોને મુંબઇ મોકલવામાં આવ્યા. પંડિત ભાતખંડેએ તેમને સંગીતનું શાસ્ત્ર સમજાવ્યું ઉપરાંત ગ્વાલિયરની બધી ચીજોને સંગીતલિપિમાં બદ્ધ કરી આપી જેથી તેમનાં સ્વરૂપ બરાબર સચવાય. સિંધીયા મહારાજાના આશ્રય નીચે 'માધવ સંગીત-વિદ્યાલય' નામની સંસ્થા સ્થાપવામાં આવી અને તેમાં નવીન પ્રકારની તાલિમવાળો અધ્યાપક વર્ગ નીમવામાં આવ્યો.

સિંધીયા મહારાજાએ પંડિત ભાતખંડેને માસિક રૂ. ૬૦૦ થી એ સંગીત વિદ્યાલયના આચાર્ય થવાનું નિમંત્રણ આપ્યું. પણ ભાતખંડેને સંગીતમાંથી અર્થલાભ ન મેળવવાની પ્રતિજ્ઞા હતી. તેમણે મહારાજાની માગણીનો વિનયપૂર્વક અસ્વીકાર કર્યો. પણ વર્ષમાં બે ત્રણ વાર આવી શાળાને તપાસવાનું અને સુધારવાનું માથે લીધું.*

દિલ્હીની પરિષદ પછી લખનૌમાં બે પરિષદો થઈ. આ બન્ને

*"In point of real manliness, selflessness, love of work and lasting idealism he can well hold his own against any body else among our most illustrious countrymen. His dignified words to the Maharaja Scindhia at the time of declining the substantial pecuniary remuneration offered him for his untold pains remind one of the memorable words of rightous pride of Beethoven." D. K. Roy. The People. 14. March. 1926.

પરિષદોમાં ભાતખંડેનાં ભાષણોએ અને પ્રયોગોએ ત્યાંના તાલુકદારોમાં એટલો બધો ઉત્સાહ પ્રેર્યો કે તેઓએ ફંડ એકઠું કરી ગર્વનર સર વીલિયમ મેરિસના નામથી 'મેરિસ કોલેજ ઓફ મ્યુઝિક' નામનું સંગીતમહાવિદ્યાલય સ્થાપ્યું. થોડાંક વર્ષ પ્હેલાં બંગાળમાં નિશાળોમાં સંગીત દાખલ કરવા માટે નિમાયેલી કલકત્તા કમિટિ તરફથી એ બાબતમાં દોરવણી આપવા પં. ભાતખંડેને વિનંતી કરવામાં આવી હતી.×

આ બધા કામો ચાલતાં હતાં ત્યારે પણ પંડિત ભાતખંડે મુંબઈમાં પોતાની સંગીતશાળામાં જાતે શિખવતા. તેમને જેઓએ શિક્ષક તરીકે સાંભળ્યા છે તેઓના મન ઉપરથી તેમના વ્યક્તિત્વની છાપ ખસતી નથી.ø

× "Recently, his guidance was sought by the Calcutta committee which had decided to introduce systematic instruction in Indian music in the schools in Bengal." S. N. Karnad. Bombay Chronicle.

ø "And last, though not the least, he it is who commands something like a universal respect among our clamorous opinionated musicians and self-styled connoisseurs as being one person in India who is really capable of giving our music the orientation it so sorely needs. This claim might seem a little exaggerated to those who have not had the good fortune of coming into contact with Punditji, who have not seen his powers of organisation, nor heard him discourse in his crystal-clear fashion, or listened to his thoughtful classifications about our Ragas."

Dilipkumar Roy.
The People. March. 14. 1926.

શ્રી દિલીપકુમાર રોય કહે છે તે પ્રમાણે:

"He deserves even more of our grateful recognition as the one outstanding authority on North Indian Music of modern India. His class lectures alone are worth going a long way to hear, so illuminating and convincing they are.

ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતના વિષયમાં વર્તમાન હિંદના આગળ પડતા, અને અદ્વિતીય પ્રમાણભૂત પુરુષ તરીકે તેમની આપણે ઉપકારપૂર્વક ગણના કરવી જોઈએ. સંગીતવર્ગોમાં આપેલાં તેમનાં એક વ્યાખ્યાનો સાંભળવા જ ગમે તેટલો શ્રમ લેવો અફળ ન ગણાય; તે એટલાં પ્રકાશ આપનારાં અને પ્રમાણસિદ્ધ હોય છે!"

પંડિત ભાતખંડેનો વાર્તાલાપ ચિત્તને આકર્ષી લે તેવો છે. મારા જેવા સંગીતશાસ્ત્રને ન સમજનારા સંગીતના કેવળ રસ-પિપાસુને પણ તેમની શાસ્ત્રીય ચર્ચાએ, થોડાંક વર્ષ પહેલાં હું બેએક વાર મળેલો ત્યારે, મુગ્ધ કરી નાખ્યો હતો. કમ્મરથી ટટાર બેઠેલી પાતળી આકૃતિ, તિક્ષ્ણ નાસાદરડ, જ્ઞાન ગભીર આંખો, તેજસ્વી છતાં મધુર મુખ, સંસ્કૃત, ગુજરાતી અને અંગ્રેજીનાં મધુર ઉચ્ચારણ, કાને ભુંગળી મુકી આપણી વાત સાંભળતાં થતું કાયનું હલન, સ્મરણ ઉપર અંકાઈ ગયાં છે. પ્રાચીન કાળમાં આદર પામેલો બ્રાહ્મણ કેવો હશે તેની કલ્પના આવી! અને વિષાદ થયો કે-આવા સંગીતકારની વાર્ધક્યમાં વિધિએ શ્રવણશક્તિ હરી લીધી! સંગીતના અદમ્ય છંદે નિયતિનો ભંગ કર્યો કે વિધિને ઇર્ષ્યા આવી?

આવી અડધી સદીની સંગીતવિદ્યાની ઉપાસના વિદ્યાના ઉપાસકોમાં પણ વિરલ હોય છે! સંગીતના એક એક અંગનું પણ, તેમણે કરેલું

પરિશીલન તેમને મહાન કહેવડાવવા પૂરતું છે. તેમની ગાયનવાદન કલાની નિપુણતા, તાનસેન, મનરંગ ઈત્યાદિ ઘરાણાંની લગભગ બધી ચીજોનો રામપુર, જેપુર, ગ્વાલિયર ઈત્યાદિ સંગીતના અખાડાઓમાંથી તેમણે કરેલો સ્વરલિપિથી સંગ્રહ, આમાંની કેટલીયે ચીજોની પ્રમાણ તરીકે ગ્રામોફોનની ચૂડીઓમાં સાચવણી, પ્રાચીન સંસ્કૃત સંગીત ગ્રંથોનાં અધ્યયન અને વિવેચન અને પછીથી મહત્ત્વનાં ગ્રંથોનાં સંપાદન પ્રકાશન, પ્રચારના ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતના શાસ્ત્રીય તત્ત્વની શોધ અને તેની એક સંસ્કૃત ગ્રંથમાં સપ્રમાણ સ્થાપના, અને મરાઠી ટીકાગ્રંથોમાં સમર્થન, શાસ્ત્રશુદ્ધ કલાના પ્રચાર માટે પ્રથમ લક્ષણ ગીતોની રચના અને પછી તેમને સમાવતી ક્રમિક પુસ્તક માલિકાઓની રચના, સંગીતના અધ્યાપક તરીકે વર્ગવ્યાખ્યાનો અને ગાયનની તાલિમ તથા તેમનાં થોડાક ખાસ તૈયાર કરેલા શિષ્યો, સંગીતમાં એકવાક્યતા લાવવા માટે અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદો, નવા રાગોની રચના કેમ થઈ શકે તે માટે તેમણે બતાવેલી દિશા–આમાંનાં એક એક અંગનું તેમણે એટલી સમર્થ રીતે સેવન કરેલું છે કે કોઈપણ વિદ્યાપ્રિયનું માથું સહજભાવે તેમનાં ચરણોમાં નમી પડે છે! અને આમ છતાં તેમનાં લખાણોમાં નીતરતો વિનય અદ્ભુત છે; તે અભિમાનીનો વિનયાભાસ નથી! પોતે કેટલું કરી શક્યા છે અને હજી કેટલું બાકી છે તે વિષે તેમના પોતાના શબ્દો–ઉત્તર હિં. સં. પદ્ધતિના અન્તે વિદ્યાર્થીને સંબોધેલા શબ્દો જ વાંચીએ:

"વારૂ. મારી તો હવે ઉમ્મર થઈ, એટલે આ વિષયની અધિક સેવા મારા હાથે આગળ કેટલી અને કઈ થઈ શકશે તે કહી શકાય એમ નથી, કારણ તે બધું પરમેશ્વરને અધીન છે. છતાં મારી જીંદગીમાં સંપાદન કરેલા જ્ઞાનનો ઘણો જ મોટો ભાગ તમને અર્પણ કરી દીધો હોવાથી મારા ઉપરની જવાબદારી હવે ઘણી જ ઓછી થઈ છે એમ મને લાગે છે. તમે જુવાન છો, વિદ્યાસંપન્ન હોઇ સંગીતપ્રેમી

તથા બુદ્ધિમાન છો-માટે જ જે વાતની ઊણપ તમને આપેલી સામગ્રીમાં દેખાઈ આવે તે તમે સ્વસંપાદિત જ્ઞાનથી સ્હેજ પૂરી શકશો.

કેટલીક મુખ્ય મુખ્ય બાબતોમાં મેં કરેલી શોધ હજી નિર્ણયાત્મક સ્થિતિએ પહોંચી શકી નથી-તે વખતોવખત મારા ભાષણ ઉપરથી તમારા ધ્યાનમાં આવી હશે. એ જ પ્રમાણે કેટલીક બાબતો હું કરી શકું એમ હતો છતાં મારા હાથે તે પાર પડી શકી નથી. ઉદાહરણ તરીકેઃ

(૧) સામવેદના સમયના સ્વરોની તુલના પછીના ગ્રંથકારોના સ્વરો સાથે કેટલી થઈ શકે-તે જોવું.

(૨) રત્નાકરાદિ પ્રાચીન ગ્રંથોમાં વર્ણન પામેલા રાગોનો સારી રીતે સમજાય તેવો ખુલાસો. તે તે ગ્રંથોમાં આપેલી સામગ્રીની મદદથી કરી બતાવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૩) પ્રાચીન સમયમાં રાગરાગિણીપુત્ર એ રાગોની વ્યવસ્થા કયા તત્ત્વ ઉપર થઈ હશે, તેની યોગ્યાયોગ્યતાનો અને તેવી વ્યવસ્થા પ્રચલિત સંગીતમાં થઈ શકે કે કેમ, તેમ કરવું તે અધિક હિતકારક થાય કે કેમ, આ પ્રશ્ન ઉપર બરાબર અને વિચારપૂર્ણ એવો કોઈ પણ ખુલાસો કરવો.

(૪) રાગ અને રસ વચ્ચે પ્રાચીન અને અર્વાચીન દૃષ્ટિએ સંબંધ ફરી સ્થાપિત કરવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૫) શ્રુતિ અને સ્વરની પ્રાણીના શરીર ઉપર થતી અસર અને તે અસરમાં ગીતના શબ્દોની આવશ્યકતા કેટલી અને કેવી-આ બાબત ઉપર સમાધાનકારક અને શાસ્ત્રદૃષ્ટિએ ખુલાસો કરવો.

(૬) નાટ્યસંગીતનું બરાબર નિરીક્ષણ કરી તેમાં કયા સુધારા થવાની જરૂર છે-એ સૂચવવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૭) શ્રુતિ અને સ્વરનું નવીન શાસ્ત્રીય પદ્ધતિએ નિરીક્ષણ કરવું, વિશિષ્ટ રસોત્પત્તિની બાબતમાં અતિ કોમળ તીવ્રતરાદિક સ્વરોનો કાંઈ ઉપયોગ થાય કે કેમ—એનો વિચાર તે વિષયના વિદ્વાનોની પરિષદમાં કરવો.

(૮) દિવસે અને રાત્રે ગાવાના રાગો, એમાં રહેલો સંબંધ સશાસ્ત્ર અને બરાબર રીતે સ્થાપિત કરવો.

(૯) પ્રત્યેક રાગનો કાળ નક્કી કરી—આ કાલનિયમ પ્રાચીન સમયથી સંગીતમાં કેમ અને શી રીતે આવ્યો હશે તે નક્કી કરી સમાજ આગળ રજુ કરવો.

(૧૦) પ્રચલિત નૃત્યપદ્ધતિના ગુણદોષ તપાસી, તે કલાનો ઉત્કર્ષ કેવી રીતે થાય એ માટે ઉપાય સૂચવવો.

(૧૧) દક્ષિણના સંગીત અને ઉત્તરના સંગીતનો એવો સુયોગ કરી બતાવવો કે જેથી કરીને બન્ને પદ્ધતિઓનું હિત થાય અને સંગીત ઉત્તમ રીતે રાષ્ટ્રીય બને.

(૧૨) પ્રાચીન ઉપલબ્ધ ગ્રંથોનાં ભાષાંતરો મરાઠીમાં કરાવી તે પ્રસિદ્ધ કરવાં. તેમ જ આપણા શહેરમાં એક મોટું સંગીત પુસ્તકાલય સ્થાપવું.

(૧૩) આપણા શહેરમાં એક પ્રકારનું સંગીતવિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં યોગ્ય વિદ્વાનોની નિમણુંક કરાવી તે આ સૈકાને શોભે એવી રીતે ચલાવી બતાવવું.

(૧૪) (સંગીત) કળાવંતોનાં બાળકો માટે એક ખાસ જુદું વિદ્યાલય સ્થાપવું અને તેમાં ઘરાણાદાર અને અનુભવી કલાવંતોની નિમણુક કરી પરંપરાગત કલા જીવંત રાખવાનો પ્રયત્ન કરવો.

(૧૫) જૂના અથવા નવા અપ્રસિદ્ધ રાગોની રેકર્ડો બનાવી પુસ્તક સંગ્રહાલયોમાં મુકવી અને તેનો ઉપયોગ બધા શોધક વિદ્યાર્થીઓ કરી શકે એવી વ્યવસ્થા કરવી.

ઈત્યાદિ ઇત્યાદિ" (પૃ. ૧૧૧૭-૨૦)

જુવાન વિદ્યાર્થીઓ આ વિષયોમાં સંશોધન કરશે એવી પોતે આશા વ્યક્ત કરે છે. એ પ્રયત્ન માટે તેઓ યુવાનોને શિખામણ આપે છે: "તે સિદ્ધ કરવામાં ઘણી મહેનત પડશે, ઘણો સ્વાર્થત્યાગ કરવો પડશે, ઘણી સારી નરસી ટીકા પણ સહન કરવી પડશે, પરંતુ મારી ખાત્રી છે કે તમે પ્રયત્ન ખંતથી અને ફલાફલ ઈશ્વરને સોંપીને કરવાનો નિશ્ચય કરશો તો અંતે તમને સારો યશ મળશે." (પૃ. ૧૧૨૦)

આ અનુભવના બોલ છે. પંડિત ભાતખંડેએ પોતે જીવનમાં અથાગ મહેનત અને અસાધારણ સ્વાર્થત્યાગ કરેલા છે, રૂઢિચુસ્તો અને સ્વાર્થીઓની નિન્દા સહન કરી છે; છતાં સાચા કર્મયોગી ભક્તની જેમ ઈશ્વરને ફલાફલ સોંપી શરીર ચાલ્યું ત્યાંસુધી પોતાના જીવનધ્યેયને ખંતથી સાધ્યા કર્યું છે !

હાલ તેમને છોતેરમું વર્ષ ચાલે છે. પોતે માંદગીના કારણથી પંથારીવશ છે. આવા વિદ્યોપયોગી ઋષિ જીવનને પરમાત્મા તંદુરસ્તી અર્પે અને સંગીતની બાકી રહેલી સેવા તેમના હાથે પૂર્ણ કરાવે !

રસિકલાલ છો. પરીખ.

ઉત્તર હિન્દુસ્થાની સંગીતની
સંક્ષિપ્ત ઐતિહાસિક સમાલોચના

(વડોદરાની અખિલ ભારતીય સંગીત પરિષદમાં (૧૯૧૬ માં) પંડિત વિ. ના. ભાતખંડેએ આપેલા અંગ્રેજી ભાષણનો અનુવાદ)



વર્તમાન યુગમાં ભારતવર્ષમાં જે ઔદ્ધિક પ્રવૃત્તિ ચાલી રહેલી છે તેનું વિશિષ્ટ લક્ષણ એક એ છે કે આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિ અને ભાવનાઓનું પુનરુજ્જીવન થાય છે. આ પુનરુજ્જીવનમાં એક મનોપ્રદ વસ્તુ એ છે કે આપણા પ્રાચીન સંગીતને સજીવન કરવા તરફ આપણે ધ્યાન આપીએ છીએ. આ રાષ્ટ્રીય વારસાને જાળવવા અને પ્રગતિશીલ બનાવવા આધુનિક પ્રજા જે ઉંડો રસ દાખવે છે, તે બે રૂપે દેખાય છે. એક આખા દેશભરના (સંગીત) વિદ્વાનોની ચળવળરૂપે છેઃ સભાઓમાં મળવું, તેમાં શાસ્ત્રીય પ્રશ્નો ઉપર ધ્યાન દોરવું અને સંશોધનના પરિણામો વ્યવસ્થિત કરવાઃ ઉ. ત. એકસરખા અને પ્રમાણસર સ્વરલેખન (નોટેશન) નક્કી કરવા; ઉત્તરના રાગો સહેલાઈથી શીખી તેમ જ સમજી શકાય તે પ્રમાણે વ્યવસ્થિત કરવા ઇત્યાદિ. બીજું રૂપ સંગીતસમાજો અને સંગીતશાળાઓની સ્થાપના, જેને આપણે વધાવીએ છીએ. એનાથી, આપણને આ કળાનો સારો અભ્યાસ કરવાની સગવડો મળે છે, અને આપણા ઘરોમાં તેનો પ્રવેશ થાય છે. આ બન્ને રૂપો એક બીજાનાં પૂરક છે; એક રૂપ બીજા વિના અધૂરૂં છે. આપણા વિદ્વાનોની વિદ્વત્તા ભરેલી પણ શુષ્ક ચર્ચાઓ જો લોકોમાં સંગીત માટે રસ પેદા કરવા સમર્થ ન થાય તો તે નિરર્થક છે, અને બીજી બાજુએ શાસ્ત્રના દૃઢ પાયાના આધાર વિના ગાયન શોચનીય હાલમડોલ સ્થિતિમાં આવી જાય.

ગાયનસમાજની ચળવળને તેના પોતાના ક્રમે પ્રગતિ પામવા દઇ આપણે આ વિષયની શાસ્ત્રીય બાજુના એક મુદ્દા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીશું. વર્તમાનયુગમાં આપણે એ બરાબર સમજીએ છીએ કે કોઈ પણ શાસ્ત્રનો અભ્યાસ તે શાસ્ત્રના ઇતિહાસના અભ્યાસ વિના અધૂરો રહે છે. અત્યારે આપણી પાસે જે થોડીક સામગ્રી છે તે ઉપરથી અને તેટલું હિંદુસ્તાની સંગીતના ભૂતકાળના ઇતિહાસનું વિહંગાવલોકન કરીએ તો તે અસ્થાને નહિ ગણાય. સાધનોની તો અછત નથી એ કબુલ; પણ, પ્રાચીન સંગીતસાહિત્યનો એ કિંમતી ખજાનો હાલમાં તો રુચિના અભાવે પુસ્તકાલયોની અભરાઈઓના ભારરૂપ છે; જ્યાં સુધી આ ગ્રંથોને કાળજીપૂર્વક સંશોધીને પ્રગટ કરવામાં ન આવે ત્યાં સુધી સંગીતના ઇતિહાસનું આપણું જ્ઞાન અધૂરૂં અને અસંબદ્ધ રહેશે. આ કારણથી શ્રોતાઓ આ નિરૂપણની ઊણપોને નિભાવી લેશે.

હિંદુઓને મન ગીત, વાદ્ય અને નૃત્ય ત્રણે કળાઓ એટલી સંકલિત છે કે પ્રાચીન લેખકો '**સંગીત**' શબ્દમાં આ ત્રણે કળાઓનો સમાવેશ કરતા આવ્યા છે. જો કે ખરી રીતે એ શબ્દ કેવળ કંઠગીત માટે જ છે. અત્ર હું વાદ્યસંગીત કે નૃત્ય માટે કાંઈ બોલવા માંગતો નથી, અને સંગીત શબ્દને એના સંકુચિત અર્થમાં '**કંઠગીત**' માટે વાપરૂં છું. મારા વિષયને હજી વધારે સંકુચિત કરી, હું, ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જે સંગીતપદ્ધતિ પ્રચલિત છે તે ઉપર જ ધ્યાન આપવા માંગું છું.

આપ સર્વ જાણો છો તે પ્રમાણે હાલમાં હિંદુસ્તાનમાં સંગીતની બે પદ્ધતિઓ ચાલુ છે, કે જે એક બીજાથી અલગ છે. આ બન્ને પદ્ધતિઓ તે **હિંદુસ્થાની સંગીતપદ્ધતિ અને કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિ.** આ બે મહાન પરંપરાઓ દેશમાં કેટલાંયે સૈકાઓ થયાં હયાતીમાં છે. આ બન્ને પદ્ધતિઓનો મુખ્ય તફાવત તેમનાં એક બીજાથી અલગ શુદ્ધ મેળોમાં (primary scale) રહેલો છે. આપણી હાલની હિંદુસ્તાની

પદ્ધતિની રચના આપણે જેને સાધારણ રીતે બિલાવલ મેલ કહીએ છીએ તેના ઉપર થયેલી છે, જે ઘણીખરી રીતે યુરોપનાં 'સી' મેજર (scale) સાથે મળતો આવે છે. દક્ષિણ પદ્ધતિનો શુદ્ધ મેલ (સ્કેલ) કનકાંગી મેલ કહેવાય છે. આ બહુ વિચિત્ર લાગે એવું છે. પણ એ હકીકત છે કે કનકાંગી નામનો મેલ છે અને તે દક્ષિણની પદ્ધતિનો મુખ્ય પાયો છે. હું આગળ જણાવીશ એ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસમાં એ એક મોટો સવાલ છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના ગાયકોએ કેવી રીતે અને ક્યારે બીલાવલ મેલને પોતાના શુદ્ધ મેલ તરીકે પ્રથમ પ્રાપ્ત કર્યો અથવા વાપરવા માટે પસંદ કર્યો.

હું દક્ષિણ હિંદુસ્તાનના સંગીતનો મારી ચર્ચામાં આ પ્રસંગે શા માટે સમાવેશ કરવા નથી માંગતો તેનાં કારણો આ પ્રમાણે છેઃ— એક તો મારો પોતાનો, દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિનો પરિચય બહુ ગાઢ નથી; અને બીજું, મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે દક્ષિણ ઇલાકાના ગવૈયાઓને આપણાં ઉત્તરના ગવૈયાઓની માફક પ્રગતિ કરવામાં કંઈ પણ અડચણ પડતી નથી. સાધારણ રીતે, સરખામણી કરતાં એમ જણાય છે કે ઉત્તર હિંદુસ્તાન કરતાં દક્ષિણ હિંદુસ્તાનની સંગીતપદ્ધતિ વધારે વિકસિત અને વ્યવસ્થિત સ્થિતિમાં છે. તેમની પાસે સુરક્ષિત શાસ્ત્રપરંપરા છે. મારી માહિતી પ્રમાણે, તે પદ્ધતિનું અધ્યયન-અધ્યાપન વ્યવસ્થિત પાઠ્યપુસ્તકો દ્વારા થઈ શકે છે. એમ કહેવાય છે કે દક્ષિણ ઇલાકાના ઘણાં કેળવાએલા લોકો સંગીતના શાસ્ત્રનો અને કળાનો પદ્ધતિસર અભ્યાસ કરે છે, અને આથી તેઓ ધંધાદારી કલાકારો ઉપર સારો અંકુશ રાખી શકે છે; ઉપરાંત આ કલાકારો પણ તેમના ઉત્તરનાં ભાઇબંધો જેવા નિરક્ષર અને અજ્ઞાન નથી હોતા. જ્યારે બીજી બાજુ, આપણા ઉત્તરમાં તો સ્થિતિ ખરેખર શોચનીય છે. કારણ કે, ઉત્તરમાં તો આપણો બધો આધાર અજ્ઞાન અને સંકુચિત ધંધાદાર

ગવૈયાઓ ઉપર જ છે. જો કે આપણે ત્યાં પણ છેવટના એક બે દશકામાં વસ્તુસ્થિતિ કંઇક નવું સ્વરૂપ લે છે; અને આથી આશાજનક વાતાવરણ દેખાય છે. પણ પ્રગતિ હજી બહુ જ ધીમી અને પદ્ધતિ વિનાની છે. મારા કહેવાનો એવો ભાવાર્થ નથી કે આપણી પાસે સંગીતપદ્ધતિના આધાર જેવું કાંઈ છે જ નહિ. પણ, એ તો ના નહિ જ પાડી શકાય કે આપણે શાસ્ત્રપરંપરા ગુમાવી છે, અને કેટલાક વખતથી આપણે આડી અવળી ગતિ કરીએ છીએ. હાલમાં કેટલીક શાળાઓમાં અને ખાનગી વર્ગોમાં હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ શીખવવામાં આવે છે. પણ એક સરળી અને સુગમ પદ્ધતિના અભાવે એ શિક્ષણ અમુક અંશે અનિયમિત અને અવ્યવસ્થિત રહે છે. એટલું તો ચોક્કસ છે કે એ શિક્ષણ બહુ ઉંચું ધોરણ બતાવી શકતું નથી. આથી ઉત્તર હિંદુસ્થાનની સંગીતની સ્થિતિ હવે શીઘ્ર અને યોગ્ય વિચારણાની અપેક્ષા રાખે છે.

હિંદુસ્તાની સંગીતના ઇતિહાસનું નિરૂપણ કરવાની સુગમ પદ્ધતિ એ છે કે તે વિષયને ત્રણ ભિન્ન યુગોમાં વહેંચી નાખવોઃ (૧) હિંદુ યુગ, (૨) ઇસ્લામી યુગ અને (૩) અંગ્રેજી યુગ. આ પ્રત્યેક યુગને જરૂર પ્રમાણે બે વિભાગોમાં વહેંચી શકાયઃ (૧) પ્રાચીન સમય અને (૨) અર્વાચીન. મુસલમાનો રાજ્ય કરનારી પ્રજા તરીકે આ દેશના સંબંધમાં ઇસ્વીસનના ૧૧ માં સૈકામાં આવ્યા, અને આ પ્રમાણે લગભગ ઇસ્વી. ૧૮ મા સૈકાના અંત સુધી રહ્યા; અને તે સમય પછી આ દેશ હાલના રાજ્યકર્તા અંગ્રેજોના હાથમાં આવ્યો. આ ઐતિહાસિક ઘટના આપણને ઉપરના ત્રણ યુગોનો સમય નિર્ણીત કરવામાં મદદ કરે છે. આ વિભાગ પ્રમાણે હિંદુ યુગ વેદકાળથી લઇને ઠેઠ ઇસ્વી ૧૦ મા સૈકાના અંત સુધી પહોંચે છે.

આ પ્રસંગે હિંદુ યુગના સંગીતના ઇતિહાસને ચર્ચવાનો મારો ઇરાદો નથી; અને તેથી તે સમયના સાહિત્ય ઉપર લાંબી ટીકાઓ

કરવાનું હું જરૂરી માનતો નથી. પણ આ પ્રસંગે એટલું કહીશ તો અયોગ્ય નહી ગણાય કે હજી એ યુગના ઇતિહાસને લગતું સંશોધન કાર્ય ઘણું બાકી છે. આપણી પાસે અત્યારે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ અગત્યનો ગ્રંથ માત્ર **ભરતનું નાટ્યશાસ્ત્ર** છે કે જે એ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર કાંઈક પ્રકાશ પાડી શકે. **ભરતનો** સમય ઈ. સ. ત્રીજા અથવા ચોથા સૈકાનો માનવામાં આવે છે. તે ગ્રંથ તેના નામ પ્રમાણે પ્રાચીન હિંદુ નાટયનું શાસ્ત્ર છે, અને તેમાં સંગીતની ચર્ચા પ્રાસંગિક જ છે. **રાગ** કે **રાગિણી** વિષે તે ગ્રંથમાં કશું આવતું નથી. પણ સંગીત વિષેના ત્રણ પ્રકરણોમાં, આ ગ્રંથ પ્રાચીન હિંદુ સંગીતના **શ્રુતિ, ગ્રામ, મૂર્છના** અને **જાતિનું** નિરૂપણ કરે છે. આ ગ્રંથમાં **રાગ રાગિણી** વિષેના ઉલ્લેખનો સંપૂર્ણ અભાવ નોંધવા યોગ્ય છે. આ ઉલ્લેખનો અભાવ નિરાશાજનક પણ છે. કેટલાક આધુનિક વિદ્વાનો એવો ખુલાસો કરે છે કે **ભરતના** સમયમાં **રાગ** શબ્દ બિલકુલ પ્રચારમાં હતો નહિ. પણ આ તો ચર્ચાસ્પદ વિષય હોઈ તેની ચર્ચા અત્ર કરવાને અવકાશ નથી. વારંવાર કહેવાય છે કે આપણા સંગીતનું મૂળ મહાન્ સામવેદ છે. આ ગ્રંથ ત્રણ અથવા ચાર હજાર વર્ષ જેટલો પ્રાચીન છે. છતાં પ્રાચીન કે અર્વાચીન કોઈ પણ વિદ્વાન **સામ સંગીત** અને પછીના ગ્રંથકારોના **સંગીત** વચ્ચે બુદ્ધિને સમજાય અને સંતોષ આપે એ રીતે સંબંધ બતાવવામાં સફળ થયો નથી. આપણી પાસે **શિક્ષાગ્રંથો** અને **પ્રતિશાખ્યગ્રંથો** જેવાં છે પણ તેમાંથી બહુ મળતું નથી. વેદયુગને બાજુ ઉપર મુકી દઈ આપણે પ્રાચીન નાટકો અને મહા કાવ્યોના યુગમાં આવીએ. આ સાહિત્યમાં, તત્કાલીન સમાજમાં સંગીતે ઘણું ઉંચુ સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું, અને નિયમિત રીતે તે એક શાસ્ત્ર કે કળા તરીકે શીખી કે શીખવાડી શકાય એ સ્થિતિએ પહોંચ્યું હતું તેના પુષ્કળ પુરાવા છે. પણ, સંગીત કેવી રીતે ગવાતું એને વગાડાતું હતું તે જાણવાને આપણી પાસે વિશ્વસનીય માહિતી નથી.; કારણ કે, તે

સમયના કોઈ પણ જાતના સંગીત ઉપરના ગ્રંથો અત્યારે ઉપલબ્ધ નથી. આ પ્રમાણે આપણે જોઈએ છીએ કે **ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર** સિવાય પ્રાચીન હિંદુયુગના સંગીતના ઇતિહાસને લગતાં પ્રમાણભૂત લખાણો ઘણાં ઓછાં છે. **ભરત** અને મુસલમાનોના આક્રમણ વચ્ચે લગભગ બીજા સાત કે આઠ સૈકાનો ગાળો છે. આ આપણા સંગીતનો સુવર્ણયુગ માનવામાં આવે છે. આ સમય માટે **કેપ્ટન ડે** પોતાના **"મ્યુઝીક ઓફ સર્ધન ઇન્ડીયા"** નામનાં ગ્રંથમાં ત્રીજા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે "ભારતીય સંગીતનો સમૃદ્ધિનો યુગ મુસલમાનોની જીત પૂર્વે, થોડા સમય પહેલાં દેશી રાજ્યોના વખતમાં હતો. મુસલમાનોના આવ્યા પછી તેની પડતી શરૂ થઈ. તે અત્યાર સુધી ટક્યું એ ખરેખર નવાઈ જેવું છે." એ યુગના સંગીતનો એક પણ ગ્રંથ બચેલો ન હોવાથી તે સમયની સંગીતની સ્થિતિનો ખ્યાલ મેળવવાનું કોઈ પણ સાધન આપણી પાસે રહ્યું નથી. જો વધારે ચોક્કસ થવું હોય તો એમ કહેવાય કે **કેપ્ટન ડે**ની ઉપરની ટીકા તો માત્ર ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતને લાગુ પડે છે. **દક્ષિણના સંગીત** વિષે તે આગળ કહે છે "દક્ષિણ હિંદ આંતરિક કલહોથી ઓછું અશાંત હોઈ અને દખ્ખણ [મહારાષ્ટ્ર ઈત્યાદિ] કે ઉત્તર પ્રાંતો કરતાં દેશી રાજ્યોના તાબામાં વધારે હોઈ ઉત્તરમાં એ સંગીત નષ્ટ થઈ ગયા પછી પણ દક્ષિણમાં સંગીતશાસ્ત્ર લાંબા વખત સુધી નિભાવવામાં અને વિકસાવવામાં આવ્યું હોય તેમ લાગે છે." આપણે ઉત્તરમાં સંગીત વિષેના પ્રાચીન ગ્રંથો ગુમાવ્યા છે એટલું જ નહિ પણ આપણે પ્રાચીન ગાનરચનાઓ પણ સાચવી રાખ્યાનું અભિમાન લઈ શકીએ તેમ નથી. પણ આ વિષે કહી શકાય કે ઈ. સ. ૧૧ મા સૈકાના પ્રખ્યાત કવિ અને ગાયક **જયદેવ** જેવાના કેટલાક **પ્રબંધો** આજ સુધી આપણે સાચવી રાખ્યા છે. આ આપણે સાચવ્યાં છે તેની હું ના નથી પાડતો, પણ આખી દુનિયામાં સૌથી પ્રાચીન સંગીતપ્રિય પ્રજાના દાવાની રૂએ આટલું શું બસ ગણાય ? વળી

એ પણ પ્રશ્ન ઉઠશે કે આ પ્રબંધોમાંનો એક પણ પ્રબંધ આપણે **જયદેવ**ના મૂળ રાગ કે તાલમાં ગાઇએ છીએ? આ મુદ્દા ઉપર પ્રાચ્ય-વિદ્યાના પ્રખ્યાત વિદ્વાન સર ઉવીલીયમ જોન્સની ટીકા નોંધવા જેવી છે. તેઓ કહે છે "મેં જ્યારે **જયદેવ**નું ગીત પહેલાં વાંચ્યું, ત્યારે પ્રત્યેક પ્રબંધની શરૂઆતમાં તેનો પ્રાચીન ઢબનો રાગ આપ્યો હોવાથી મને મૂળ સંગીત મેળવવાની આશાઓ બંધાઇ. પણ, દક્ષિણના પંડિતોએ મને પશ્ચિમના પંડિતો પાસે મોકલ્યો, અને પશ્ચિમના બ્રાહ્મણોએ મને ઉત્તરમાં મોકલ્યો. જ્યારે, ઉત્તરના એટલે કે નેપાળ અને કાશ્મીરનાં પંડિતોએ તો કહ્યું કે તેમની પાસે તો પ્રાચીન સંગીત નથી, પણ એમ અટકળ કરી કે **ગીતગોવિંદ**ના સૂરો દક્ષિણ પ્રાંતોમાં જ્યાં કવિ જન્મ્યા હતા ત્યાં હોય!" હવે ખરી રીતે **જયદેવ** તો **બંગાલ**ના **બિરભુમ** પરગણામાં જન્મ્યો અને વસ્યો હતો, અને દક્ષિણ સાથે તેની કાંઈ લેવાદેવા પણ ન હતી. આ બીના રમુજી નથી?

મુસ્લીમ યુગમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઇતિહાસને આલેખતાં પહેલો ગ્રંથ આપણા ધ્યાનમાં આવે છે તે **લોચન** કવિનો **રાગતરંગિણી** નામનો ગ્રંથ છે. ગ્રંથનો સમય ગ્રંથકાર નીચે પ્રમાણે આપે છે:—

> भुजवसुदशमितशाके श्रीमद्बल्लालसेनराज्यादा ।
> वर्षैकषष्टिभोगे मुनयस्त्वासन् विशाखायाम् ॥

અહિં આપણને भुजवसुदशमितशाके એ શબ્દો ઉપરથી શક સંવત ૧૦૮૨ ફલિત થાય છે જે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ ની બરાબર છે. પણ આમાં જ્યોતિષની જે ગણત્રી છે તેમાં કાંઈ ભૂલ હોય એમ લાગે છે. **લોચન** કવિ આ ગ્રંથમાં **જયદેવ** અને **વિદ્યાપતિ** બન્ને પૂર્વવર્તી પ્રખ્યાત વિદ્વાનોનો ઉલ્લેખ કરે છે. મારી પાસે **રાગતરંગિણી**ની પૂરી નકલ નથી. પણ ઉત્તર હિંદના એક મિત્રે કૃપા કરીને મને તે ગ્રંથનાં **સ્વરાધ્યાય**

અને રાગાધ્યાય ની નકલ મોકલી છે જેનો ઉપયોગ મેં આ વિવેચન માટે કર્યો છે. આથી રાગતરંગિણીના ઉતારાની સાથે આવેલા કાગળમાંથી થોડોક ભાગ નીચે ટાંકીને મારે સંતોષ માનવો પડે છે. "**રાગતરંગિણી** સંગીતનો ગ્રંથ હોવાનો દાવો કરે છે. પણ તે સો પાનાના ગ્રંથમાંથી લગભગ ૬૨ પાનાં તો **વિદ્યાપતિ** નામના સ્થાનિક પ્રસિદ્ધિ પામેલા કવિના, **હિંદીભાષાની મૈથિલી**બોલીમાં રચેલા ગીતોની છટાની ચાર્ચા વિષે છે. આ ગીતોને **દેશી રાગોના** નમુના તરિકે મુકવામાં અવ્યા છે. દરેક અવતરણની પહેલાં એક અથવા બે શ્લોકમાં જે છંદમાં ગીત રચાયું હોય તે છંદની માત્રા અને અને બીજી વિગતો આપેલી છે. આ અવતરણોનો પ્રારંભ નીચે પ્રમાણે છેઃ-

मार्गदेशीविभेदेन गतं तु द्विविधं मतम् ॥

मार्गास्तु गन्धर्वादिगीतगतयः। देश्यश्च तत्तद्रागाश्रितास्तास्तास्तत्तद्देशगीतगतय इह तु मार्गाभावान्नोदाहृता अग्रे तु क्वचिदुदाहर्त्तव्याः। देश्यामपि स्वदेशीयत्वात् प्रथमं मिथिलापभ्रंशभाषया श्रीविद्यापतिकविनिबद्धास्तास्ता मैथिलगीतगतयः प्रदर्श्यन्ते ॥

પછી કવિ **વિદ્યાપતિ**ની વંશાવળી આવે છે"(આ ભાગની મારા મિત્રે આપી નકલ કરી હોત તો સારૂં) "પછી છંદ સંબંધી થોડીક પંક્તિઓ આવે છે, અને ત્યાર પછી **વિદ્યાપતિ**નાં ગીતોની લાંબી ગીતાવલી આવે છે. ગ્રંથકર્તા લોચનકવિન પોતાના પણ કેટલાક ગીતો આમાં આવે છે. **રાગ** અને **રાગિણી** ના નામવાળા છંદોમાં આ ગીતો રચવામાં આવ્યા છે. હું તેનો માત્ર એકજ દાખલો આપું છું, કારણ કે એ ગીતો તમને બહુ ઉપયોગી થાય એમ હું માનતો નથીઃ-

अथ देशाखनामरागिणी। अत्र तु जयदेवदेशाखः, देशदेशाख इति भेदद्वयम्। जयदेवदेशाखे तु श्रीजयदेवः।

स्तनविनिहितमपि हारमुदारं। सा मनुते कृशतनुरतिभारम्
ध्रु। राधिका विरहे तव केशव इत्यादि सुप्रसिद्धम्॥

"માત્ર બે જ સ્થળે જયદેવના ઉતારા આપવામાં આવ્યા છેઃ–

देशदेशाखे तु तन्नामकमेव छंदः। तल्लक्षणं–
चतुर्मात्रा गणानां तु कलाहीनं चतुष्टयं॥
चतुष्टयं कलाप्रासं तद्वा प्रतिपदार्धके।
सप्तमे सप्तमे वर्णे विरामो विगतध्रुवम्॥
देशदेशाख इत्याख्यछंदस्तत्र तु तान्नयेत्

उदाहरणम्।

मानपरिहरहे करूवचन मोरा
मारमनोभवहे धरूसरन मोरा॥
न करन करहे मोहि विमुख आजे।
अपरूवये मेहे (?) पुन मेल समाजे॥
कमलवदनिहे करू आक्रमदाने।
विनएकेनहिहे (भा) जगते जए माने। इति विद्यापतिः

मम तु

निरज नयनि गिरिराजउरोजे।
सोहॅन करहेह किए मुखसरोजे॥
अमि अँ मापलिहे मोहि विनयहानी।

"અને પછી કર્તાનાં પોતાના રચેલા આઠ દોહરા આવે છે. મેં ઉપર કહ્યું તે પ્રમાણે ગ્રંથનો મોટો ભાગ આવાં ગીતોથી ભરેલો છે. ગ્રંથની શરૂઆત બે સાધારણ મંગલાચરણ શ્લોકોથી થાય છે. પછી કર્તાની વંશાવળી આવે છે, જેની છેવટે નીચેનો શ્લોક આવે છેઃ–

किञ्चित् समाहृत्य कुतश्चिदन्यत्
स्वयं च संपाद्य पदप्रबंधम् ।
वितन्यते लोचननामधेय-
द्विजेन सा रागतरंगिणीयम् ॥

"પછી ગ્રંથકાર કહે છે કે પહેલાં મૂળ ૧૬૦૦૦ રાગો હતા, અને ગોપીઓ આ રાગો કૃષ્ણ પાસે ગાતી હતી, પણ તેમાંના ૩૬ રાગો અત્યારે જાણીતા છે. આ રાગોની શ્લોકોમાં ગણતરી કરવામા આવી છે, જે સંગીતના બીજા ગ્રંથોમાં સાધારણ રીતે મળી આવે છે. શ્લોકોનો નીચે પ્રમાણે પ્રારંભ થાય છે:

भैरवः कौशिकश्चैव हिंदोलो दीपकस्तथा ।
श्रीरागो मेघरागश्च षडेते हनुमन्मताः ॥

"પછીના દશ પાનામાં આ રાગોની રાગિણીઓ ગણાવતા શ્લોક આવે છે, જેમાં તેમનાં દેવાત્મક ચિત્રો પણ હોય છે. તેનું એક ઉદાહરણ નીચે પ્રમાણે છે:-

अथ मेघरागः
असितकमलकान्तिः पीतवासाः स्मितास्यः
समदयुवतियूथान्तर्गतश्चन्द्रहल्कः ।
वितरति किल लोके जीवनं यः स्वभावात्
स जयति समुपास्यश्चातकैर्मेघरागः ॥

"હું માત્ર એક જ નમુનો આપું છું, કારણ કે હું ધારું છું કે તમને આવાં બીજાં વર્ણનોની અપેક્ષા નહીં હોય; તમને પ્રત્યેક રાગનું नादात्मकस्वरूप જાણવાની વધારે અપેક્ષા હશે. પણ એ વર્ણનો તો આ ગ્રંથમાં આપવામાં આવ્યા નથી."

ગ્રંથનો સમય દર્શાવતા શ્લોક વિષે, મારા મિત્ર આગળ લખે છે કે, "કર્તાના સમયની નિર્દેશ કરતી આર્યા વિષે એ કહેવાનું છે કે તેના પૂર્વાર્ધ પ્રમાણે આ ગ્રંથ શક સંવત ૧૦૮૨ માં રચાયો હશે, પણ હું એ સમજી શકતો નથી કે મુનિઓ જે હાલમાં મથામાં છે તે વિશાખામાં કેવી રીતે હોય શકે?" રાજા સર એસ. એમ. ટાગોર એમનાં "યુનીવર્સલ હીસ્ટ્રી ઑફ મ્યુઝીક" નામના પુસ્તકમાં ૧૭-૧૮ પાના ઉપર કવિ જયદેવ અને વિદ્યાપતિને અનુક્રમે ઇસ્વી. ૧૨ મા અને ૧૪ મા સૈકામાં મૂકે છે. વળી તેઓ જણાવે છે કે **વિદ્યાપતિ** બિહારમાં આવેલા તિર્હુટના રાજા **શિવસીંગ**ના દરબારમાં રહેતો હતો. જો આ હકિકત સત્ય હોય તો **લોચનકવિ** જે **જયદેવ** અને **વિદ્યાપતિ**માંથી ઉતારા લે છે તેણે આ ગ્રંથ શક સંવત ૧૦૮૨ એટલે કે ઇસ્વી. ૧૧૬૨ માં લખ્યો એ સ્પષ્ટ રીતે ખોટું છે. હું ધારૂં છું કે આ ગ્રંથનો કાળનિર્ણય સંશોધકોએ ચર્ચવા જેવો પ્રશ્ન છે.

ગ્રંથનો સમય જે હોય તે ખરો, પણ આ કૃતિ મને પ્રચારના સંગીતની દૃષ્ટિએ બહુ મહત્ત્વની લાગે છે. દાખલા તરીકે, આ પુસ્તકનું स्वरसंज्ञाप्रकरण વિચારવા જેવું અને જાણવા જેવું જણાશે. હું અંહિ નીચે તેનો ઉતારો કરૂં છુંઃ-

स्वस्वशेपश्रुतिं त्यक्त्वा यदा रिषभधैवतौ ।
गीयेते गुणिभिः सर्वैस्तदा तौ कोमलौ मतौ ॥
गृह्णाति मध्यमस्यापि गांधारः प्रथमां श्रुतिम् ।
यदा तदा जनैरेष तीव्र इत्यभिधीयते ॥
द्वितीयामपि चेदेवं तदा तीव्रतरः स्मृतः ।
तृतीयामपि चेदेवं तदा तीव्रतमः स्मृतः ।

चतुर्थीमपि चदैवमतित्तीव्रतमः स्मृतः ॥
अतितीव्रतमो गस्तु सारङ्गे परिगीयते ।
प जस्य च निपादश्चेद् गृण्हाति प्रथमां श्रुतिम् ॥
तदा संगीतिभिः सोऽपि तीव्र इत्यभिधीयते ।
द्वितीयामपि चेदेवं तदा तीव्रतमः स्मृतः ॥
तृतीयामपि चेदेवं तदा तीव्रतमः स्मृतः ।
षड्जस्य द्वे श्रुती गृह्णन् निपादः काकली स्मृतः ।
तीव्रतरे निपादैव गेया सैव विचक्षणैः ॥

આ સ્વરપ્રકરણ ઉપર માત્ર એક દષ્ટિપાત કરવાથી જ એ તરત જણાઈ આવશે કે આ ગ્રંથ ઉત્તરના પ્રમાણભૂત ગ્રંથોમાંને એક ગ્રંથ છે, અને તેનો શુદ્ધ મેળ આપણો હાલનો કાફી રાગ જ છે. લોચનકવિ બાર જનકમેલ અથવા જનક ઠાઠ ગણાવે છે, અને તેની નીચે તેનાં જન્ય રાગોનું વર્ગીકરણ કરે છે. તેનાં બાર ઠાઠ નીચે પ્રમાણે છેઃ-

भैरवी टोडिका तद्वत् गौरी कर्णाटी एव च ।
केदार इमनस्तद्वत् सारङ्गो मेघरागकः ॥
धनाश्रीः पूरवी किंच मुखारीदीपकस्तथा ।
एतेषामेव संस्थाने सर्वे रागा व्यवस्थिताः ॥
तत्र यद्रागसंस्थाने ये ये रागा व्यवस्थिताः ।
यथा यद्रागसंस्थानं तत्तथैव वदाम्यहम् ॥
(१) भैरवी इति संस्थानसंज्ञप्रकरणम् ।
शुद्धाः सप्तस्वरा रम्या वादनीयाः प्रयत्नतः ।
तेन वादनमात्रेण भैरवी जायते शुभा ॥

अन्ये तु भैरवीरागे धैवतं कोमलं विदुः ।
तदशुद्धं यतस्तादृङ् नायं रागोऽनुरञ्जकः ॥

(२) टोडी ।

शुद्धाः सप्त स्वराः कार्या रिधौ तेषु च कोमलौ ।
टोडी सुरागिणी ज्ञेया ततो गायकनायकैः ॥

(३) गौरी ।

एवं सति च गान्धारो द्वे श्रुती मध्यमस्य चेत् ।
गृण्हाति काकली निः स्यात्तदा गौरी प्रवर्तते ॥

રાગતરંગિણીનો શુદ્ધ મેળ યથાર્થ રીતે નિર્ણીત કરી શકીએ તે માટે મેં છેવટના ચાર શ્લોકો ઉતાર્યા છે. **તરંગિણીનો** ટુંકો **રાગાધ્યાય** પણ ધ્યાન ખેંચે તેવો છે, પણ તે અહિં મૂકવો જરૂરી નથી. આ ગ્રંથનું બરાબર પરીક્ષણ કરવાથી નીચે જણાવેલા છ અગત્યના ઐતિહાસિક મુદ્દાઓ મળી આવે છેઃ—

(૧) સ્વરો અને રાગોનાં નામ શુદ્ધ રીતે ઉત્તરની પદ્ધતિના છે.

(૨) બાર ઠાઠ મોટે ભાગે ઉત્તરના છે.

(૩) ગ્રંથકારે પોતાના રાગોનું વર્ણન કરવા માટે માત્ર બાર સ્વરોનો ઉપયોગ કર્યો છે.

(૪) ગ્રંથમાંના ઘણાખરા **રાગ લક્ષણો** અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે.

(૫) **સમગ્ર સંગીત ષડ્જ ગ્રામ** ને અવલંબીને છે.

(૬) **મૂર્છના અને જાતિમાંથી** રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પદ્ધતિ જતી રહી હતી.

જીત્યું, ત્યાર પછી ઇરાનના સંગીતનો ઇતિહાસ પણ આ ૧૮ વસ્તુસ્થિતિ દર્શાવે છે. એમ કહેવાય છે કે "જ્યારે મુસલમાનોએ ઇરાન જીત્યું, ત્યારે **અબુ વખાસના પુત્ર સાદે,** મહમદ પછીના બીજા ખલીફા **ઉંમરને** કેટલાક સંગીત ઉપરના ઇરાની ગ્રંથો મોકલવાની રજા માંગી. **ઉંમર** સરળ જવાબ આપ્યો કે ગ્રંથોને પાણીમાં નાંખી દો, કારણ કે ધર્મને માટે આ ગ્રંથો નકામા છે. આ હુકમનું એટલું અક્ષરશઃ પાલન કરવામાં આવ્યું કે લગભગ બધા ગ્રંથો બાળી નાંખવામાં આવ્યા. અને અત્યારે ફારસી ભાષામાં સંગીત ઉપર **'હોલા ઇમએલી'** નામનો માત્ર એક જ સંગીત ગ્રંથ હયાતીમાં છે કે જે મી. ફ્રેઝર ના **નાદીરશાહુ**ના ઇતિહાસ સાથે જોડવામાં આવેલી ગ્રંથસૂચિમાં નોંધવામાં આવ્યો છે! આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે ઇરાનીઓની સંસ્કૃતિ ઘણી પ્રાચીન છે અને તે સંસ્કાર પામેલી પ્રજા હોવાને લીધે મુસલમાનોએ ઇરાન ઇ. સ. ૭ મા સૈકામાં જીત્યું તે પહેલાં તેમની પોતાની ક્રમબદ્ધ સંગીત પદ્ધતિ હતી.

ફરી. ૧૩ મા સૈકાનાં અંતમાં દિલ્હીમાં રાજ્ય કરતા સુલ્તાન **અલ્લાઉદ્દીનને** સંગીતનો બહુ શોખ હતો એમ મનાય છે. અને તેણે આ કળાને ખૂબ પ્રોત્સાહન આપ્યું હતું. આ સુલ્તાનના દરબારમાં પ્રખ્યાત ઇરાની કવિ અને ગવૈયો **અમીર ખુશરૂ** ખ્યાતિ પામ્યો. **અમીર ખુશરૂએ** હિંદુસ્તાનના સંગીત ઉપર ચિરસ્થાયી છાપ પાડી છે. કારણ કે તેણે જ સૌથી પ્રથમ આ દેશમાં ગાવાની **કવ્વાલી** પદ્ધતિ દાખલ કરી. તેણે બીજા પણ ચાલુ રાગો જેવા કે **ઝીલફ સાઝગિરી, સાપર્દ**, દાખલ કર્યાનું કહેવાય છે. આ અજબ પ્રતિભાશાળી **ખુશરૂ** માટે અનેક રસિક વાતો કહેવાય છે. તેમાંની એક આપણને ઇતિહાસની દૃષ્ટિએ અગત્યની છે; અને તે દક્ષિણના મહાન ગાયક **ગોપાલ નાયક** ની સાથે તેને સંગીત વિષેની સ્પર્ધા થયેલી અને **ગોપાલ નાયકે** તેમાં હાર ખાધેલી તે વિષેની છે. આમાં

પહેલાં તો એ તપાસવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે ગોપાલ નાયક શું ખરેખર ખુશરૂનો સમકાલીન હતો? અને બીજું એ કે આ પ્રમાણે તેની સાથે સ્પર્ધા કરવાને તે ઠેઠ દિલ્હી સુધી ગયો હતો? પ્રમાણભૂત પૂરવાના અભાવને લીધે આ પ્રશ્નો પૂરતી ચોકસાઈથી નક્કી કરવાએ અશકય છે; પણ આપણી પાસે જેટલી ઐતિહાસિક બીનાઓ છે, તેનો ધ્યાનપૂર્વક વિચાર કરીએ તો ઉપયોગી માહિતી મળે છે. આ પ્રમાણે તપાસ કરીએ તો જણાય છે કે ઈસી. ૧૫ મા સૈકાની પહેલી પચીસીમાં (લગભગ ઈ. સ. ૧૪૨૫ની આસપાસ) વિજયનગરના રાજા દેવરાજના દરબારમાં પ્રખ્યાત ગવૈયો અને પંડિત લક્ષ્મીધરનો પુત્ર કલ્લીનાથ રહ્યો અને ખ્યાતિ પામ્યો. કલ્લીનાથે શાર્ઙ્ગદેવના સંગીતરત્નાકર ઉપર મોટી ટીકા લખી છે. તાલાધ્યાય ઉપરની ટીકામાં 'કુડુક્ક' તાલ વિષે લખતાં કલ્લીનાથ ગોપાળ નાયક માટે નીચે પ્રમાણે ઉલ્લેખ કરે છેઃ—

कुड्डुकतालस्तु गोपालनायकेन रागकदम्बैरेव गुप्तवदप्रयुक्तः।

(જુઓ પાનું ૪૩૩, સંગીતરત્નાકર. આનંદાશ્રમ આવૃત્તિ.)

આ ઉપરથી ચોકખું એમ તરી આવે છે કે કલ્લીનાથના વખતમાં ગોપાલ નાયકે સારી ખ્યાતિ મેળવી હતી, અને સંગીતને લગતી બાબતો માટે તેનો અભિપ્રાય પ્રમાણભૂત ગણાતો. હવે જો એમ માનવા દેવામાં આવે કે ગોપાલ નાયક, કલ્લીનાથ કરતાં લગભગ એક સૈકા પહેલાં થઈ ગયો તો એ લગભગ ઈસ્વી૰ ૧૪મા સૈકાના પ્રારંભમાં થયો હોય એવું અનુમાન કરવાને કાંઈ હરકત નથી; અને આ પ્રમાણે કદાચ સુલ્તાન અલાઉદ્દીન અને તેનો દરબારી ગવૈયો અમીર ખુશરૂ બન્નેનો સમકાલીન હોઇ શકે. હવે બીજી બાબતઃ ગોપાલનાયક દિલ્હી ગયો હતો કે નહિ? આને માટે એકંદરે વિશ્વાસ રાખી શકાય એવી માહિતી છે કે જે આ પ્રશ્ન ઉપર થોડોક પ્રકાશ પાડે છે. તે નીચે પ્રમાણે છેઃ—

"આ સમયના મુસલમાન ઇતિહાસકારો એમ કહે છે કે જ્યારે અલાઉદ્દીન ઈ. સ. ૧૨૯૪માં દખ્ખણ ઉપર ચઢાઈ લઈ ગયો, અને તેના મોગલ સરદાર **મલીક** કાફુરે દક્ષિણ હિંદુસ્તાન ઈ. સ. ૧૩૧૦માં જીત્યું, ત્યારે સંગીત ઘણી સારી સ્થિતિમાં હતું અને ત્યાંના બધા **ગાયકો** અને તેમનાં આચાર્યોને શાહી લશ્કર સાથે ઉત્તરમાં લઈ જવામાં આવ્યા હતા, અને ત્યાં જ રાખવામાં આવ્યા હતા" (પૃ ૫૪. રાજા સર એસ. એમ. ટાગોરકૃત' હિસ્ટ્રી ઓફ યુનિવર્સલ મ્યુઝીક). કર્નલ પી. ટી. ફ્રેંચ, રૉયલ આયરીશ એકેડેમી આગળ વંચાયેલા પોતાના 'ધી ઇન્ડીયન મ્યુઝીકલ ઇન્સ્ટ્રુમેન્ટસ' નામના નિબંધમાં આ જ વાત નીચેના શબ્દોમાં કહે છે: "હજી પણ **સંગીત** વિષે **સંસ્કૃત** તેમ જ **તેલુગુ**, **કન્નડી** અને અને **તામિલ** ભાષામાં ઘણા ગ્રંથો હયાતીમાં છે. ખરેખર, ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીત નષ્ટ થયા પછી પણ ઘણાં લાંબા સમય સુધી હિંદના દક્ષિણ ભાગમાં સંગીતને એક વિદ્યા તરીકે નિભાવવામાં અને વિકસાવવામાં આવ્યું હોય એમ દેખાય છે. આ સમયના મુસલમાન ઇતિહાસકારો એમ કહે છે કે જ્યારે દખ્ખણ ઉપર ઈ.સ. ૧૨૯૪ માં **અલાઉદ્દીન** તઘલખ [? ખિલજી] ચઢાઈ લઈ ગયો, અને દક્ષિણ હિંદની જીત તેના મોગલ સરદાર **મલીક કાફુરે** કેટલાંક વર્ષો પછી ફરી કરી ત્યારે **સંગીતનો** ધંધો ઉત્તર કરતાં એટલો બધો આગળ વધેલો હતો કે સ્ત્રી અને પુરુષ ગાયકોના બ્રાહ્મણ શિક્ષકોને શાહી લશ્કર સાથે ઉત્તરમાં લઈ જવામાં આવ્યા હતા, અને ત્યાં રાખવામાં આવ્યાં હતા." **મલીક કાફુર** લગભગ ઈ. સ. ૧૩૧૦ માં દખ્ખણ ઉપર ચઢાઈ લઇ ગયો અને **દેવગિરિના** (હાલનું **દૌલતાબાદ**) **યાદવ વંશનો** નાશ કર્યો. હું સ્વીકારું છું કે **ગોપાલ નાયક** કયા સ્થળનો હતો તે ચોક્કસ રીતે જાણવાનું આપણી પાસે કાંઈ સાધન નથી; પણ સંભવિત છે તે પ્રમાણે જો તે કોઈ **યાદવ રાજાના** દરબારમાં ગવૈયો હોય તો એ કલ્પી શકાય એવું છે કે **સુલતાન અલાઉદ્દીનના** શાહી લશ્કરની સાથે

દિલ્હી તરફ દક્ષિણના જે પંડિતો ગયા તેમાંનો તે એક હોય! ગોપાલ નાયક અને અમીર ખુશરૂ વચ્ચે જે સ્પર્ધા થયેલી માનવામાં આવે છે તે માટે કેપ્ટન ઉવીલીયાર્ડ નીચે પ્રમાણે કહે છેઃ—

"એમ કહેવાય છે કે જ્યારે ગોપાલ નાયકે દિલ્હીના દરબારની મુલાકાત લીધી ત્યારે તેણે પ્રબંધોનો જે પ્રકાર ગીત ના નામે જાણીતો છે તે ગાયો. આવા શક્તિમાન ગાયકના બુલંદ અને મીઠા અવાજથી ગવાયેલી ઢબની ખુબી સાથે કોઈપણ સ્પર્ધા કરી શકે તેમ હતું નહિ. આથી બાદશાહે અમીર ખુશરૂને પોતાના સિંહાસન નીચે સંતાડી દીધો કે જે સ્થાનેથી, તે સંગીતકારને ખબર ન પડે તે રીતે તેને સાંભળી શકે. અમીર ખુશરૂએ તેની ગાવાની ઢબ યાદ રાખવા પ્રયત્ન કર્યો, અને બીજે દિવસે ખુશરૂએ તેનું અનુકરણ કરી કવ્વાલ અને તરાણા ગાયા. આથી ગોપાલને ખૂબ આશ્ચર્ય થયું! આ રીતે છળથી તેનું પ્રતિષ્ઠિત સ્થાન હરી લેવામાં આવ્યું."

(જુઓ પૃ. ૧૦૭ ટ્રીટાઇઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિંદુસ્તાન.)"

આ મુદ્દા ઉપર આટલા સમયના અંતરે વધારે વિશ્વસનીય માહિતી મેળવવી શકય નથી. પણ બન્ને ગાયકોની સ્પર્ધાની વાત એટલી બધી જાણીતી છે કે માત્ર બનાવટી અથવા જોડી કાઢેલી વાત તરીકે તેની ઉપેક્ષા કરાય તેમ નથી.

હવે આપણે ઇસ્વી. ૧૩ મા અને ૧૪ મા સૈકાના સંગીતની સ્થિતિ વિષે અને તેમાંયે ખાસ કરીને દેવગિરિ અને ત્યાંના યાદવ રાજાઓ વિષે નિરૂપણ કરીએ. આ સમયનું નિરીક્ષણ કરતાં છેવટનાં છસો કે વધારે વર્ષ સુધી જે ગ્રંથે આપણા સંગીત વિદ્વાનોના મનમાં વધારેમાં વધારે શ્રદ્ધા અને માન પેદા કર્યા છે તે મહાન પ્રમાણભૂત સંગીત ગ્રંથની ચર્ચા કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છેઃ તમે સમજી શકયા હશો કે હું શાર્ઙ્ગદેવના સંગીતરત્નાકરનો નિર્દેશ કરૂં છું. આ ગ્રંથનો સમય મહેલાપ્થી નક્કી થઈ શકે છે કારણ કે ગ્રંથકારે

પ્રારંભના શ્લોકોમાં પોતાના પૂર્વજોનું અને તેમનાં આશ્રયદાતાઓનું વર્ણન આ પ્રમાણે આપ્યું છે.:—

अस्ति स्वस्तिगृहं वंशः श्रीमान् कास्मीरसंभवः ।
ऋषेर्वर्षगणाज्जातः कीर्तिक्षालितदिङ्मुखः ॥
यज्वमिर्धर्मधीर्धुर्यैर्वेदसागरपारगैः ।
यो द्विजेन्द्रैरलंचक्रे ब्रह्मभिर्भृगतैरिव ॥
तत्राभूद् भास्करप्रख्यो भास्करस्तेजसां निधिः ।
अलंकर्तुं दक्षिणाशां यश्चक्रे दक्षिणायनम् ॥
तस्याभूत्तनयः प्रभूतविनयः श्रीसोढलः प्रौढधी–
र्येन श्रीकरणप्रबुद्धविभवं भूवल्लभं भिल्लमम् ।
आराध्याखिललोकशोकशमनी कीर्तिः समासादिता
जैत्रे जैत्रपदं न्यधायि महती श्रीसिंघणे श्रीरपि ॥

આ શ્લોકોમાંથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે **શાર્ઙ્ગદેવના** પિતામહ મૂળ કાશ્મીરના વતની હતા, પણ કોઈ કારણવશાત્ તેઓ દક્ષિણ સુધી આવ્યા, અને પછી દખ્ખણમાં વસવાટ કર્યો. આ વિદ્વાન, સંગીતકાર પણ હતા કે નહિ તે વિષેની સ્પષ્ટ માહિતી નથી. એમ જણાય છે કે **ભાસ્કર પંડિતનો** પુત્ર **સોઢલ** પછીથી **ભિલ્લમ** અને **સિંઘણ** યાદવ રાજાઓની નોકરીમાં દાખલ થયો. ડૉ. સર રા. ગો. ભાંડારકર પોતાના 'અર્લી હિસ્ટ્રી ઓફ ધી ડેક્કન' નામના પુસ્તકમાં દેવગિરિની યાદવવંશાવળીના છેવટના રાજાઓનાં નામ આપે છે, તેમાંથી **ભિલ્લમ** (ઈ. સ. ૧૧૮૭–૧૧૯૧) તેમ જ **સિંઘણ** (ઈ. સ. ૧૨૧૦–૧૨૧૭) એ નામો આપણને ખાસ ઉપયોગનાં છે; કારણ કે તે ઉપરથી આપણે **શાર્ઙ્ગદેવના** પિતામહ **ભાસ્કર** દેવગિરિ ક્યારે આવ્યા તે નક્કી કરી શકીશું. પોતાના પૂર્વવર્તી

ગ્રંથકારોનો ઉલ્લેખ કરતાં શાર્ઙ્ગદેવ નીચે લખેલા સંગીતાચાર્યોનાં નામો આપે છેઃ—

सदाशिवः शिवो ब्रह्मा भरतः कश्यपो मुनिः ।
मतङ्गो याष्टिको दुर्गाशक्तिः शार्दूलकोहलौ ॥
विशाखिलो दन्तिलश्च कम्बलोऽश्वतरस्तथा ।
वायुर्विश्वावसू रम्भार्जुननारदतुम्बराः ॥
आञ्जनेयो मातृगुप्तो रावणो नन्दिकेश्वरः ।
स्वातिर्गुणो बिन्दुराजः क्षेत्रराजश्च राहलः ॥
रुद्रटो नान्यभूपालो भोजभूवल्लभस्तथा ।
परमर्दी च सोमेशो जगदेकमहीपतिः ॥
व्याख्यातारो भारतीये लोल्लटोद्भटशङ्कुकाः ।
भट्टाभिनवगुप्तश्च श्रीमत्कीर्तिधरोऽपरः ॥
अन्ये च बहवः पूर्वे ये संगीतविशारदाः ।
अगाधबोधमन्थेन तेषां मतपयोनिधिम् ।
निर्मथ्य श्रीशार्ङ्गदेवः सारोद्धारमिमं व्यधात् ॥

આ ઉપરથી એમ માનવાનું નથી કે ઉપર ગણાવેલા બધાએ વાસ્તવિક સંગીત લેખકો હતા અને પંડિત શાર્ઙ્ગદેવને તે બધા ગ્રંથો ઉપલબ્ધ હતા. પણ એ તો નિઃશંક છે કે પંડિત શાર્ઙ્ગદેવના વખતમાં એવા ઘણાએ ગ્રંથો હશે કે જેમાંથી તેણે પોતાને ઉપયોગી સામગ્રી લીધી હોય. વીન્સેંટ સ્મીથનો "અર્લી હીસ્ટ્રી ઓફ ઈન્ડીયા" જોવાથી આપણને ભોજ, સોમેશ્વર અને પરમર્દીનો સમય અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૦૫૩, ૧૧૮૩ અને ૧૨૦૮ માલુમ પડે છે. આથી એમ દેખાય છે કે આ રાજાઓ ખરેખર શાર્ઙ્ગદેવના પૂર્વવર્તી હતા. ડૉ.

એચ. એચ. વિલ્સને પોતાના 'થીએટર ઑફ ધી હિન્દુઝ' ભાગ ૧ (૩જી આવૃત્તિ) નામના પુસ્તકમાં ૨૨ મા પૃષ્ઠ ઉપર કહે છે કે "**સંગીતરત્નાકર**માં ખાસ કરીને નાટ્ય સાહિત્ય કરતાં ગાયન અને નૃત્યની જ વધારે ચર્ચા છે; જો કે તે નાટ્ય અને અભિનય માટે પણ કેટલીક કુતૂહલ ઉત્પન્ન કરે તેવી માહિતી આપે છે. આ ગ્રંથ **શાર્ઙ્ગદેવ**ની કૃતિ છે કે જે દક્ષિણમાં આવી રહેલા કાશ્મીરી પંડિત ભાસ્કરના પુત્ર સોઢલનો પુત્ર હતો. તેનો પૌત્ર સિંહલદેવ રાજાનો આશ્રય પામ્યો હતો, પણ આ રાજાના સમય કે સ્થાન માટે આપણને કાંઈ માહિતી મળતી નથી. છતાં, એટલું તો ચોક્કસ છે કે **શાર્ઙ્ગદેવે** પોતાનો ગ્રંથ ઇ. સ. ૧૨ મા અને ૧૫ મા સૈકાની વચમાં લખ્યો હોવો જોઈએ; કારણ કે તે તેના પૂર્વવર્તી શાસ્ત્રકારોમાં ભોજનું નામ મૂકે છે, અને **સંગીતરત્નાકર** ઉપર ઈ. સ. ૧૪૫૬–૧૪૭૭માં થઈ ગયેલા વિજયનગરના રાજા **પ્રૌઢ** અથવા **પ્રતાપદેવની** ઇચ્છાથી **કલ્લિનાથે** ટીકા લખી હતી."

હવે એ લગભગ સિદ્ધ થયું છે કે **શાર્ઙ્ગદેવનો સંગીતરત્નાકર** ખ્રિસ્તી. ૧૩મી સદીના ઉત્તરાર્ધની આસપાસમાં લખાયો છે. આ ગ્રંથ અત્યારે સંગીતનો સૌથી વધારેમાં વધારે પ્રમાણભૂત ગ્રંથ ગણાય છે, તો પણ દેશના કોઈ પણ ભાગમાં તેનું સંગીત સ્પષ્ટ રીતે કોઈ સમજતું નથી. આ મારા કથનમાં કંઈક વિલક્ષણતા લાગશે, પણ અત્યારે હિંદુસ્તાનમાં કોઈ એક પણ એવો વિદ્વાન નથી કે જે **રત્નાકર**માં વિસ્તારથી વર્ણવેલા **રાગોને** સફળતાથી સમજાવી શકે. એટલું જ નહિ પણ **રત્નાકર** ઉત્તર કે દક્ષિણનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે તેનો પણ સ્પષ્ટ ખુલાસો થતો નથી. કેટલાક વિદ્વાનોનું એવું વલણ છે કે એ ઉત્તરનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ છે, અને એમ કહેવાની હિંમત કરે છે કે હાલની **હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ** શાર્ઙ્ગદેવના સંગીત કરતાં બહુ ભિન્ન નથી. પણ આ માન્યતાના સમર્થનમાં સંતોષકારક પુરાવા રજુ કરવામાં આવ્યા નથી. બીજી બાજુ દક્ષિણના પંડિતો

રત્નાકરના રાગો અને તેની પરિભાષા ઉપરથી કહે છે કે આ ગ્રંથ સ્પષ્ટ રીતે દક્ષિણનો છે. વળી એ લોકો આપણું એ હકિકત ઉપર પણ ધ્યાન ખેંચે છે કે તેઓના લગભગ છેવટનાં પાંચ સૈકાનાં સંસ્કૃત લેખકો સાચી અથવા ખોટી રીતે **રત્નાકરને** પોતાનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથ ગણતા આવ્યા છે, અને તેઓ પોતાના **મેલ** અને **રાગોને સંગીતરત્નાકરમાં** આપેલા મેલ અને રાગોની સાથે સરખાવે છે. આમની દલીલમાં બેશક કંઈક વજુદ દેખાશે; છતાં પણ એટલું તો કહેવું જોઈએ કે દક્ષિણના લેખકો રત્નાકરનું સંગીત બરાબર સમજતાં હોય તેમ દેખાતું નથી. દક્ષિણનાં ગ્રંથકારો **શાર્ઙ્ગદેવના રત્નાકરનો** પોતાના ગ્રંથોમાં કેવી રીતે ઉલ્લેખ કરે છે તેનો ખ્યાલ જો હું આપ સર્વને આપું તો તે અપ્રસ્તુત નહિ ગણાય. પોતાના **સ્વરમેલ-કલાનિધિમાં પંડિત રામ અમાત્ય** આ પ્રમાણે કહે છે:—

एते षड्जादयः सप्त स्वराः शुद्धाः प्रकीर्तिताः ।
विकृताश्चैव सप्तैवेत्येवं सर्वे चतुर्दश ॥
ननु रत्नाकरे शार्ङ्गदेवेन विकृताः स्वराः ।
द्वादशोक्ताः कथं ते तु सप्तैव कथितास्त्वया ॥
सत्यं लक्षणतो भेदा द्वादशानामपीष्यते ।
शुद्धेभ्यस्तत्र भेदस्तु सप्तानामेव लक्षितः ॥

* * * *

शुद्धसप्तस्वरैर्युक्तो मुखारीमेलको भवेत् ॥
अस्मिन् मेले मुखारी च ग्रामरागाश्च केचन ।
संमतः शुद्ध इत्येष शार्ङ्गदेवविपश्चितः ।
शुद्धौ च षड्जरिषभौ शुद्धाश्च मपधास्तथा ॥
गान्धारोऽन्तरसंज्ञश्च काकल्याख्यनिषादकः ।
एतावत्स्वरसंयुक्तो हिजूजीमेलको भवेत ॥

हिजूज्याद्या भवन्त्यत्र ग्रामरागाश्च केचन ।
इत्येष शार्ङ्गदेवस्य संमतो मार्गवेदिनः ॥

રામ અમાત્ય પોતાના ગ્રંથનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છે–

शाके नेत्रधराधराब्धिधरणीगण्येऽथ साधारणे
वर्षे श्रावणमासि निर्मलतरे पक्षे दशम्यां तिथौ ।
रामामात्यविनिर्मिते स्वरतते संगीतरत्नाकरात्
सोऽयं मेलकलानिधिर्मतिमतामाकल्पमाकल्पताम् ॥

પુસ્તકનો સમય શક સંવત ૧૪૭૦ (એટલે કે ઇસ્વી. ૧૫૪૯) શ્રાવણ સુદ ૧૦ છે. બરોડા સેંટ્રલ લાયબ્રેરીમાં આ ગ્રંથની એક હસ્ત લિખિત પ્રતી છે. પુસ્તકાલયપત્રકના સંપાદકની નોંધમાં નીચે પ્રમાણે વિગતો છેઃ- "પાના ૨-૩૨, સમય સંવત્ ૧૬૨૮. ઈ. સ. ૧૫૦૭માં શ્રીરંગના રાજા રામરાજ માટે ટોડરમલ્લ તિમ્માભાત્યના પુત્ર રામામાત્યે રચિત." આ જ સંપાદક पारिजातक, रत्नाकर, रागविबोधને પણ અનુક્રમે ઈ. સ. ૧૨૧૦-૧૨૪૭, ૧૫ મો સૈકો અને ઈ. સ. ૧૬૦૯ ના સમય આપે છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે સંપાદકની આ તારીખો વિશ્વસનીય નથી.

પંડિત સોમનાથ પોતાના રાગ-વિબોધમાં કહે છેઃ—

द्वादश विकृतान् पूर्वे वदन्ति तत्र तु पृथक् पृथग् ध्वनितः ।
सप्तैव स्युर्भिन्ना न पञ्च यदिमे समध्वनयः ॥ २५ ॥
न पृथक् शुद्धसमाभ्यामच्युतसमकौ चतुःश्रुती च रिधौ ॥
शुद्धरिधाभ्यां विकृतत्रिश्रुतिपादपि चतुःश्रुतिपः ॥ २६ ॥
भिन्नौ न चतुःश्रुतिधौ निःशङ्कमतेऽपि कूटपुनरुक्तौ ।
तल्लक्षणतो भेदेप्यमीषु पञ्चसु न लक्ष्ये भित् ॥

સોમનાથ પુસ્તકનો સમય નીચે પ્રમાણે આપે છેઃ-

कुदहनतिथिगणितशके सौम्याब्दस्येषमासि शुचिपक्षे ।
सोनेऽग्नितिथौ रविमेऽकरोदमुं मौद्गलिः सोमः ॥

આ ઉપરથી તારીખ શક સંવત ૧૫૩૧ (ઈ.સ. ૧૬૧૦) આસો શુદ ત્રિજ નિર્ણીત થાય છે.

ચતુર્દણ્ડીપ્રકાશિકા ના કર્તા પંડિત **વ્યકંટમખી**, **ભૂપાલ** રાગનું વર્ણન કરતાં કહે છેઃ-

भूपालः प्रातरुद्गेयः औडुवो मनिवर्जनात् ।
एष रागाङ्गरागेषु गणितः शार्ङ्गसूरिणा ॥ ५-६२ ॥

ચતુર્દણ્ડીપ્રકાશિકા નો સમય ઇ. સ. ૧૬૬૦ છે. **તિન્નેવલ્લી** જીલ્લામાં આવેલા **ઈત્તયપુરમ** ના મર્હુમ પંડિત **સુબ્રહ્મ દિક્ષિત**ની જ્યારે મેં **૧૯૦૪** માં મુલાકાત લીધી ત્યારે તેમણે મને કહ્યું હતું કે તેમની માહિતી પ્રમાણે **ચતુર્દણ્ડીપ્રકાશિકા** નો કર્તા **વ્યંકટમખી**, **ગોવિંદ દિક્ષિત**નો પુત્ર હતો, જે **તનપ્પાચાર્ય**નો શિષ્ય હતો. અને તનપ્પાચાર્ય આ ગુરુપરંપરા ઠેઠ **શાર્ઙ્ગદેવ** સુધી લઈ જતા હતા.

દક્ષિણના સંસ્કૃત ગ્રંથકારોએ પોતાના ગ્રંથોનો **રત્નાકર** સાથે સંબંધ જોડવાનો કેવી રીતે પ્રયત્ન કર્યો છે તે દર્શાવવા માટે વધારે દાખલાઓ આપવાની જરૂર નથી. મેં કહ્યું તે પ્રમાણે અત્યારે પણ દક્ષિણનાં પંડિતો **શાર્ઙ્ગદેવ** પોતાનો જ ગ્રંથકાર હોય એમ વ્યવહાર કરે છે. પણ હવે ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં જુઓ શું માલુમ પડે છે ? **રત્નાકર**નું નામ અને કીર્તિ તો ત્યાં પણ જાણીતાં છે. પણ આ ગ્રંથના કોયડાઓ ઉકેલવાનો સમર્થ પ્રયાસ ક્યાંઈ થયો હોય એમ જાણવામાં નથી. છેવટની સદીમાં આ ગ્રંથનો હિંદી ભાષામાં અનુવાદ કરવાના એક બે પ્રયાસો થયેલા માલુમ પડે છે. પણ અનુવાદકો **શાર્ઙ્ગદેવના**

શુદ્ધ મેલને જરા પણ સમજી શક્યા હોય એમ લાગતું નથી; અને તેના સંગીતને સમજવામાં પણ તદ્દન નિષ્ફળ થયા છે. રત્નાકર જેવો મહાન ગ્રંથ તેની રચના પછી લગભગ ૧૫૦ વરસના ગાળામાં તદ્દન ન સમજાય તેવો શાથી બની ગયો એ ખરેખર એક વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. વળી આ આશ્ચર્યમાં વધારો કરે એવી વાત તો એ છે કે શાર્ઙ્ગદેવનો મહાન ટીકાકાર કલ્લિનાથ અને ત્યાર પછીના બીજા દક્ષિણના સંગીતકારો જેઓ રત્નાકરમાંથી છૂટથી અવતરણો આપે છે તેઓ પણ તેમાં વર્ણવેલો એક પણ રાગ સમજવાની સ્થિતિમાં ન હતા; જો કે તેમાંના કેટલાક રાગો તો તેઓ ગાતા અને બજાવતા હશે.

કેટલાક વિદ્વાનોએ આ વિલક્ષણ સ્થિતિને નીચે પ્રમાણે સમજવા પ્રયત્ન કર્યો છે: શાર્ઙ્ગદેવે ગ્રામ, મૂર્છના અને જાતિઓની જૂની શૈલી પ્રમાણે રત્નાકરની રચના કરી હતી, અને તેથી જે ગ્રંથકારોના સમયમાં જાતિમાંથી રાગો ઉત્પન્ન કરવાની પ્રથા નષ્ટ પામી હતી અને સમગ્ર સંગીત ફક્ત એક ષડ્જ ગ્રામ અને તેના શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરો અને મેળો ઉપર જ આધાર રાખતું હતું તેઓને માટે આ ગ્રંથ સમજી શકાય તેવો રહ્યો નહિ. બીજાઓ વળી એમ કહે છે કે શાર્ઙ્ગદેવે સંગીતના પૂર્વપ્રસિદ્ધ અને અધુનાપ્રસિદ્ધ એવા જે બે વિભાગો કર્યા છે તે ઉપરથી ચતુર વાંચનારને એવી શંકા આવે છે કે શાર્ઙ્ગદેવે પોતાની પાસે જે કેટલીએક જૂની પ્રતો હશે તેમાંથી ઘણી બાબતો નકલ કરી લીધી હશે અને પોતાના સમયના સંગીતની સાથે તેનો સમન્વય કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હશે. પણ આથી તો ઉલટો ગોટાળો વધી પડે છે. એ લોકો એમ અટકળ કરે છે કે શાર્ઙ્ગદેવનું સંગીત દક્ષિણના સંગીતકારોના કરતાં બહુ તફાવતવાળું ન હતું. ખરેખર એ એક કમનસીબ બીના છે કે શાર્ઙ્ગદેવ વીણાના તાર શી રીતે મેળવવા અને પડદા કેવી રીતે બાંધવા તે કોઈ સ્થળે પણ સમજાવતો નથી. જો આપણે આ વિગતો જાણીએ તો તે ઉપરથી શાર્ઙ્ગદેવ ખરેખર શું ગાતો અને બજાવતો તે કહી શકાય. પણ

આલાપિની અને કિન્નરી વીણાનાં જે વર્ણનો શાર્ઙ્ગદેવ આપે છે તે ઉપરથી એમ માનવાને આંતર પ્રમાણ મળે છે કે તે સમયના બીજા ગ્રંથકારોની જેમ તે પોતાના તાર સા, પ, સા, મ, એ રીતે મેળવતો હશે. અને તેનાં ઉપર બાર અથવા ચૌદ પડદા મૂકતો હશે. રત્નાકરના **વાદ્યાધ્યાય** ના નીચે આપેલા શ્લોકો આ મુદ્દા માટે ઉપયોગી થશે:–

मुक्ततन्त्रीभवं कृत्वा स्वरमाद्यं चतुर्दशम् ।
स्वराः परे स्युः सारीगां चतुर्दशभिरन्तरैः ।।
सप्तकद्वयमेवं स्यादेकतारस्वराधिकम् ।
यथास्व स्वरदेशांशैः श्रुतिस्तस्या विचिन्त्यते ।।
द्वित्रास्ततोऽधिकाः सारीर्निबध्नीयात् परे त्विह ।'
लक्षयन्त्यन्तराण्यासां स्वराविर्भावतो बुधाः ।।

આ વિષે મારો પોતાનો અંગત અભિપ્રાય એવો છે કે શાર્ઙ્ગદેવના રત્નાકરના તરતના પૂર્વવર્તી સમયના બીજા ગ્રંથો જ્યાંસુધી જડી આવે નહિ ત્યાં સુધી આ ગ્રંથ સમજવાના બધા પ્રયત્નો નિષ્ફળ થવાનો સંભવ છે. રત્નાકર પહેલાંનો એક જ ગ્રંથ જેની નકલ હું અત્યાર સુધી મેળવી શકયો છું, તે શાર્ઙ્ગદેવના પૂર્વે થઈ ગયેલા દંતિલ અને કોહલનો "**દંતિલકોહલીયમ્**" નામનો ગ્રંથ છે. આ ગ્રંથની એક હસ્તલિખિત પ્રત તાંજોરના રાજપુસ્તકાલયમાં છે. આ નાના ગ્રંથનો વિષય નૃત્યકલા છે. આ ગ્રંથ પરત્વે એક વિચિત્ર વસ્તુ નોંધવા જેવી છે અને તે એ છે કે આ નાની કૃતિના બધા શ્લોકોનો રત્નાકરના નૃત્યાધ્યાયમાં પૂરેપૂરો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. જો કે **દન્તિલકોહલીયમ્** બે માણસોએ રચેલું હોય શાર્ઙ્ગદેવે તેની નકલ કરવામાં પોતાના ગ્રંથમાં દ્વિવચનને સ્થાને એક વચન મૂક્યું છે કે જે પોતે એક કર્તા હોઈ બંધ બેસે. આ ગ્રંથની મદદથી પણ **સંગીત-રત્નાકરનાં** સંગીતની ચાવી મળતી નથી.

હું આગળ વધું તે પહેલાં અહીંયા એટલું ઉમેરવાની ફરજ માનું છું કે કેટલાક વિદ્વાનોએ શાર્ઙ્ગદેવના સંગીતનો પ્રશ્ન ધ્યાનપૂર્વક હાથમાં લીધો છે. અને આપણે એમ આશા રાખીએ કે ટુંક વખતમાં તેમની મહેનતને યોગ્ય ફળ મળશે. રત્નાકર આપણા સંગીતના ઇતિહાસની સાંકળમાં એક અમૂલ્ય આંકડો છે. પોતે જાતે સ્વીકારેલા આ કામમાં આપણા વિદ્વાન મિત્રો નિઃસ્વાર્થી કાંઇક પ્રગતિ કરે તેની આપણે બહુ આતુરતાથી તપાસ રાખીશું; અને સમયે સમયે યથા-શક્તિ જરૂર પ્રમાણે નમ્ર ભાવે મદદ અને સલાહ આપીશું. પણ અહિંયા એક વાત સ્પષ્ટ કહેવાની રજા લઉં છું, અને તે એ કે **સંગીતરત્નાકરનો** જે ખુલાસો **શાર્ઙ્ગદેવના** રાગો ગાવામાં, નહિં તો સ્પષ્ટ રીતે સમજાવવામાં પણ નિષ્ફળ જાય તે અત્યારના સંગીતના અભ્યાસીને રુચશે નહિ.

આપણે હવે મહાન બાદશાહ **અકબરના** સમયમાં આવીએ છીએ. અકબર જ્યારે ગાદીએ આવ્યો ત્યારે **ગ્વાલીયરની સંગીતપરંપરાએ** મહત્ત્વનું સ્થાન પ્રાપ્ત કર્યું હતું. હું ઇચ્છું છું કે આ બાબતમાં વિગતવાર અને ચોક્કસ માહિતી આપવાને હું શક્તિમાન થાઉં. ગ્વાલિયરનાં રાજા **માનસિંહ** પોતે જ આ સંગીતપરમ્પરામાં મુખ્ય હતા. તેમણે હાલનું ધ્રુપદ **શૈલીનું** ગાન શરૂ કર્યાનું કહેવામાં આવે છે. ઈ. સ. ૧૮ મા સૈકાના એક સંસ્કૃત લેખકે ધ્રુપદની સારી વ્યાખ્યા આપી છે. હું તેનાં શબ્દોમાં જ એ વ્યાખ્યા નીચે આપું છું:–

गीर्वाणमध्यदेशीयभाषासाहित्यराजितम् ।
द्विचतुर्वाक्यसंपन्नं नरनारीकथाश्रयम् ॥
शृङ्गाररसभावाढ्यं रागालापपदात्मकम् ।
पादान्तानुप्राससयुक्तं पादान्तयमकं च वा ॥
प्रतिपादं यत्र बध्यमेवं पादचतुष्टयम्
उद्ग्राहध्रुवकाभोगोत्तमं ध्रुवपदं स्मृतम् ॥

રાજા સર. એસ. એમ. ટાગોર એમના " હિન્દુ મ્યુઝીક ફ્રોમ વેરીયસ ઑથર્સ " નામના ઉત્તમ સંગ્રહમાં પૃ. ૨૧૩ ઉપર કહે છેઃ-

"**ગ્વાલીયરની સંગીતપરમ્પરા રાજા માનતુંવરના** સમયથી શરૂ થાય છે. પ્રખ્યાત નાયક **બક્ષુ** તેના રાજ્યમાં થઈ ગયો જેનાં ગાન ફક્ત **તાનસેનથી** જ ઉતરતી કોટીનાં હતાં. **બક્ષુ, માનસિંહના** પુત્ર રાજા **વિક્રમાજિતના** દરબારમાં પણ હતો, પણ જ્યારે તેના આશ્રયદાતાએ ગાદી ગુમાવી ત્યારે તે **કલીંજરના** રાજા **કિરાતને** ત્યાં ગયો. ત્યાર બાદ થોડા વખત પછી તેણે **ગુજરાતનું** કહેણ સ્વીકાર્યું, અને તે સુલ્તાન **બહાદુરના** દરબારમાં રહ્યો (ઈ. સ. ૧૫૨૬-૩૬). **ઈસ્લામશાહ** પણ સંગીતનો આશ્રયદાતા હતો. તેના બે મહાન ગાયકો **રામદાસ** અને **મહાપતેર** હતા. પાછળથી બન્ને ગાયકો અકબરના દરબારમાં દાખલ થયા " (બ્લૉકમેનના 'આઈને અકબરી' ભા. ૧ માંથી ઉતારો). કેપ્ટન ઉવિલીયાર્ડ પોતાનાં " ટ્રીટાઈઝ ઓન ધી મ્યુઝીક ઓફ હિન્દુસ્તાન " નામના પુસ્તકમાં પૃ. ૧૦૭ ઉપર કહે છે કે "નીચે પ્રમાણે સૌથી પ્રસિદ્ધ **નાયકો** થઇ ગયા. દિલ્હીના સુલ્તાન **અલ્લાઉદ્દીનના** રાજ્યકાળમાં થયેલો દક્ષિણનો વતની **ગોપાલ**, તેનો સમકાલીન દિલ્હીનો **અમીર ખશરૂ**, જૌનપુરનો સુલ્તાન **હુસેન શરકી**, ધ્રુપદનો સ્થાપક ગ્વાલીયરનો કિલ્લેદાર **રાજા માન**, અને **બૈજૂ, ભોનૂ, પાંડવી, બક્ષુ** તથા **લોહુંગ**. નીચેનાં ચાર **જુરજુ, ભગવાન, ધોંડી** અને **દાલુ** ગ્વાલીયરના રાજા **માનના** વખતમાં થઈ ગયા. સર ડબલ્યુ ઑસલી એમના 'એનેકડોટસ ઓફ ઇન્ડીયન મ્યુઝીક'માં કહે છેઃ "રાગદર્પણ ઉપરાંત ગ્વાલીયરના રાજા માનસિંહની આજ્ઞાથી રચાયેલ **માનકુતૂહલ** નામના સંગીતશાસ્ત્ર ઉપરના હિંદી ગ્રંથનો **ફકુર ઉલ્લાએ** ફારસી ભાષામાં તરજુમો કરેલો છે " (ટાગોર કૃત હિન્દુ મ્યુઝીક ફ્રોમ વેરીયસ ઑથર્સ ' પૃ. ૧૬૭). **માનકુતૂહલ** નામનો એક ગ્રંથ મારા સાંભળવામાં આવ્યો છે, અને હું માનું છું કે તે ફકુર ઉલ્લાના ફારસી ગ્રંથનું મૂળ હોવું જોઇએ. તમે એ જાણીને રાજી થશો કે

રાગદર્પણની એક નકલ આપણા અમીર મિત્ર અને પ્રમુખપં-સાહેબ ઠાકુર **નવાબઅલીખાન** (લકનૌના) મેળવી શકયા છે, અને એ ગ્રંથ તેઓ આ પરિષદને ભેટ આપવાના છે. મને આશા છે કે જ્યારે એ ગ્રંથનો અંગ્રેજીમાં અનુવાદ થશે, ત્યારે તે પ્રાચીન મુસ્લીમ સમયની સંગીતની સ્થિતિ ઉપર સારો પ્રકાશ પાડશે. મારા મિત્ર ઠાકુર સાહેબ મને કહે છે કે એ ગ્રંથમાં બીજી વસ્તુઓ ઉપરાંત, રાજા **માનના** હુકમથી, પ્રખ્યાત સંગીતકારોની બોલાવવામાં આવેલી મોટી **સંગીત પરિષદનો** અહેવાલ છે. આથી આ ગ્રંથ બહુ ઉપયોગી થઈ પડશે એમ લાગે છે.

હવે **અકબરના** સમયનો (ઈ. સ. ૧૫૫૬–૧૬૦૫) વિચાર કરીએ. તેમાં શું દેખાય છે? હિંદુસ્તાની સંગીત કલાની સ્થિતિમાં આશ્ચર્યજનક પરિવર્તન આપણે જોઈએ છીએ. અકબર પોતે સંગીતનો બહુ શોખીન હતો, અને આથી આ કળાના વિકાસને તે બહુ જ ઉત્તેજન આપતો. **પણ કળાનો વિકાસ અને કલાના આધાર-રૂપ શાસ્ત્રના અભ્યાસનો વિકાસ એ બન્ને વચ્ચેનો ભેદ આપણે જાણવો જોઇએ.** મુસલમાનોના હિંદુસ્તાનમાં આવ્યા પછી હિંદુ શાસ્ત્ર અને કલાની પડતી શરૂ થઈ એ કથનનો ઇન્કાર કરી નહિ શકાય. વિજેતાઓ વિદ્યાના પ્રેમી અને આશ્રયદાતા ન હોય એ સમજી શકાય એવું છે. આવા અવ્યવસ્થિત કાળમાં સંગીતશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કુદરતી રીતે ઓછો થાય, અને તે પ્રમાણે ઓછો થયો પણ હતો. પણ કળાનો પ્રચાર **ઔરંગઝેબના** વારસદાર ઠેઠ **મહુમદશાહના** સમય સુધી થોડો ઘણો ચાલતો રહ્યો. પણ, આપણે બધા જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે **પ્રચારનો** સાચો આધાર **શાસ્ત્ર** છે અને જ્યારે શાસ્ત્ર નાશ પામે છે ત્યારે પ્રચાર, જો કે થોડા વખત માટે નભે છે પણ છેવટે તે આડી અવળી દિશામાં જાય છે અને અવ્યવસ્થા અને ગોટાળામાં આખાનો અંત આવે છે. **ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની** પણ આવી જ સ્થિતિ થઈ છે. કુદરતી રીતે મુસલમાન રાજાઓ મુસલમાન ગવૈયાઓને

તેમનાં દરબારમાં આશ્રય આપતા. આ ગવૈયાઓ તેમની રુચિ વધારે સારી રીતે જાણતા હતા, અને તેમના માલીકોની રુચિને સંતોષવા મૂળ સંસ્કૃત ગાનરચનાઓમાં ગમે તે જાતની છુટ લેવા માંડયા. આપણને એમ પણ કહેવામાં આવ્યું છે કે પ્રથમ પંક્તિના હિંદુ પંડિતોને જતા રહેવું પડયું હતું, અથવા તો શાસ્ત્રમાં પ્રથમ જે ઉંડો રસ લેવાતો હતો, તે રસ તેમને છોડી દેવો પડયો હતો. અકબર બાદશાહ જેવા સહિષ્ણુ રાજાના દરબારમાં પણ મોટે ભાગે ગાનકો મુસલમાન હતા. **આઇને અકબરી**માં આપેલા અકબરનાં ગવૈયાઓનાં નામ ઉપર નજર નાંખ્યાથી માલુમ પડશે કે એમાં આપેલાં ૩૬ નામોમાંથી ફક્ત ચાર કે પાંચ કરતાં વધારે હિંદુ નામો નથી. હવે અહિં એક અગત્યનો સરસ પ્રશ્ન ઉદ્ભવે છે! **પરદેશીઓના હાથમાં પડવાથી આપણું સંગીત બગડયું છે.?** આ વિષે મારો અંગત અભિપ્રાય પરદેશીઓના સંબંધને બધી રીતે અનિષ્ટ માનનારો નથી. આ સમયમાં ઉત્તરના સંગીતમાં કેટલાંક મહત્ત્વના પરિવર્તનો થયાં તેની હું ના નથી પાડતો; છતાં મારો એ અભિપ્રાય છે કે **પરદેશીઓના સમાગમથી આપણા સંગીતે ઘણું પ્રાપ્ત કર્યું છે.** આપણને વારંવાર કહેવામાં નથી આવ્યું કે દક્ષિણના લોકોએ થોડા ઘણા અંશે ઉત્તરની ભ્રષ્ટતા દૂર રાખી છે, અને પ્રાચીન શાસ્ત્ર અકબંધ સાચવ્યું છે? ઠીક, હવે આ તેમનો દાવો જો સાચો અને યોગ્ય હોય, તો અત્યારની તેમના સંગીતની સ્થિતિ તે આપણા ઉત્તરના સંગીતની શુદ્ધ પ્રાચીન સ્થિતિ કેવી હશે તેનો ખ્યાલ આપે. હવે, હું તમને સ્પષ્ટ પ્રશ્ન પૂછું છું કે તમે અત્યારના સંગીતના સ્થાને પ્રાચીન સંગીત સ્વીકારવા તૈયાર છો? હું નથી માનતો કે તમે હા પાડશો. આપણા દક્ષિણના મિત્રો પોતે આપણને અવારનવાર નથી કહેતાં કે તેમના અનુભવ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત શાસ્ત્રીય પાયાની ઉણપવાળું હોવ છતાં પણ તેમાં ઘણા એવા રંજક અંશો છે કે જેનાં અભ્યાસ અને અનુકરણ તેમના ગવૈયાઓ કરે તેમ તેઓ ઇચ્છે છે?

અકબર બાદશાહના વખતમાં મહાન હિંદુ સંત અને ગાયક **હરિદાસ સ્વામી** થઈ ગયા જેઓ પવિત્ર યમુનાના કાંઠા ઉપર **વૃંદાવન**માં રહેતા હતા. આ સ્વામીના સંગીત વિષે જે ચમત્કારક વાતો કહેવામાં આવે છે તે બધી આપણે માનવાને તૈયાર ન હોઇએ. પણ એ નિર્વિવાદ છે કે સ્વામીજી પોતે તે વખતનાં સર્વશ્રેષ્ઠ ગાયક હતા. તેઓ **તાનસેન**ના પોતાના ગુરુ હતા. અને માત્ર આ જ હકિકત વિરુદ્ધ મત બંધ કરવા બસ છે. એમ કહેવામાં આવે છે કે **હરિદાસ સ્વામી**ને આઠ શિષ્યો હતા, જેમાં મુસલમાન થયા પહેલાં **તાનમિશ્ર**ને નામે પ્રસિદ્ધ પણ એક હતો. પાછળથી આમાંનો દરેક શિષ્ય હિન્દુસ્તાનમાં પ્રસિદ્ધ ગાયક થયો. **તાનસેન**ના વંશજો **સેનીયા** કહેવાય છે. **તાનસેન**ના વંશજો અને શિષ્યોનો પ્રામાણિક ઇતિહાસ બહુ જરૂરનો છે, કારણ કે, એમ માનવામાં આવે છે કે અકબરના વખતમાં હિંદુસ્તાની સંગીતની કળા ઉત્તમ કોટીએ પહોંચી હતી. છેવટની બે કે ત્રણ સદીઓમાં પોતાના રાજ્યોમાં આશ્રય પામી ગયેલા એ ઉત્તમ ગવૈયાઓનાં નામો આપવાની આપણા દેશી રજવાડાઓને આપણે વિનંતી કરીએ તો આખા ઇતિહાસની સામગ્રી ભેગી કરવાનું કામ બહુ મુશ્કેલ ન થાય. હું માનું છું કે તેઓ આપણને ઘણી ખુશીથી મદદ કરે. ઉદયપુરનાં રાણી મહાન કવિ અને ગાયક **મીરાંબાઇ** પણ અકબરના રાજ્યકાળમાં થઈ ગયાં. એમ કહેવામાં આવે છે કે અકબર જાતે તેમને સાંભળવા ગયો હતો. પ્રસિદ્ધ વિષ્ણુપદોના રચનાર પ્રખ્યાત કવિ **તુલસીદાસ** પણ આ રાજ્યમાં થઇ ગયા. અકબરના વખતમાં થઈ ગયેલા ગવૈયાઓ વિષે બોલતાં હું ધારું છું કે મારે તમારું ધ્યાન પ્રખ્યાત કવિ અને સંગીતકાર **પુણ્ડરીક** વિઠ્ઠલના ગ્રંથો તરફ ખેંચવું જોઇએ, જેઓ પણ આ સમયમાં થઈ ગયા. અત્યારના જમાનામાં તો **પુણ્ડરીકનાં** ગ્રંથો આપણા માટે અમૂલ્ય જ ગણાય. ૧૯૦૭ ની સાલમાં હું જ્યારે કલકત્તામાં હતો ત્યારે હું ત્યાંના વિદ્વાન પુરાતત્ત્વ-

વેત્તા મહામહોપાધ્યાય હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી એમ. એ. ને મળવા ગયો હતો. આ વિદ્વાને વાતચિતમાં મને કહ્યું કે મહાન સંસ્કૃત પંડિત અને સંગીતકાર પરમાનંદ કર્નાર જે અકબરના વખતમાં ખાનદેશના ફારૂકીઓના દરબારમાં હતો તેના વિષે તેમણે કયાંઇ વાંચ્યું હતું. શાસ્ત્રીજીએ વળી એમ પણ કહ્યું કે બાદશાહે તે પંડિતને ખાસ દિલ્હી આવવા આમંત્રણ કર્યું હતું અને તે સમયના હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર ગ્રંથો લખવા કહ્યું હતું.શાસ્ત્રીજીની સ્મૃતિ પ્રમાણે પરમાનંદ પંડિને આ વિષય ઉપર ચાર ઉત્તમ ગ્રંથો લખ્યા હતા. ૧૯૦૮ ની સાલમાં મેં બિકાનેરના રાજપુસ્તકાલયની મુલાકાત લીધી, ત્યારે પુસ્તકાલયનું પત્રક જોતાં આશ્ચર્ય સાથે મેં એક નામ જોયું જેની કૃતિ તરીકે ચાર સંસ્કૃત ગ્રંથો નોંધાયેલા હતા. આ નામ **પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલ કર્ણાટકી** હતું. તેની કૃતિ તરીકે નોંધાયેલા ચાર ગ્રંથોનાં નામ આ પ્રમાણે હતાં:- (૧) **ષડ્રાગચંદ્રોદય** (૨) **રાગમાલા** (૩) **રાગમંજરી** અને (૪) **નર્તનનિર્ણય.** કલકત્તામાં મહોમહાપાધ્યાયે કહેલો પરમાનંદ કર્નાર કદાચ આ જ ગ્રંથકાર હોય એમ માનીને મેં પુણ્ડરીકના ગ્રંથોની નકલ માટે અરજી કરી. પુસ્તકાલયના અધિકારીએ મને તેમાંના માત્ર **ષડ્રાગચંદ્રોદય** અને **રાગમાલા** એમ બે ગ્રંથોની જ નકલ આપી. મેં જ્યારે **ષડ્રાગચંદ્રોદય** ના નીચે આપેલા પ્રારંભિક શ્લોકો વાંચ્યા ત્યારે મારી અજાયબી ઘણી વધી ગઈ:-

> वंशः फारुकिभूपतेः सुसरलो भूभारधारक्षमः
> श्रीमत्सद्गुणिदानिभूरिविमलक्ष्मापालशाखाविभृत् ।
> विख्यातो भुवि यत्र काव्यरसिकाः सत्कीर्तिवल्ली श्रिताः
> चित्रं संचरतीति विश्वमखिलं के वर्णयन्तीह तत् ॥
> तत्राभूदहमदखानन्रपतिर्वीराधिवीरेश्वरः
> त्वौदार्यादिगुणैः समस्तवसुधाधीशैः सदा राजितः ।
> दृप्यच्छत्रुगणेषु च प्रविलसत्संग्रामशक्तस्तथा

संहर्ताऽविरतं दरिद्रतमसोऽस्ते भूमण्डलाखण्डलः ॥३॥
तज्जातस्ताजखानो नरपतितिलकः फारकीवैजयन्तो
यन्ता शूरेश्वराणामरिसुभटघटाटोपजीमूतवातः ।
जातस्तातः प्रजानां भरणवितरणस्थापनाज्ञाकरेभ्यो
नित्यं दानोर्मिलोलैः सकलगुणनिधी राजते राजसिन्धुः ॥४॥
तज्जः श्रीबुरहानखानचतुरः कामानुकारी वरः
संगीतादिकलाप्रपूर्णविमलः साहित्यतेजोमयः ।
दारिद्र्यान्धतमश्च यश्च गुणिनां हन्ता ह्युदारैः करै–
र्भूमौ फारकिभूपतीशतिलकश्चन्द्रश्चिरं राजते ॥५॥

(જુઓ પૃ. ૩)

આ ઉપરથી મને ખબર પડી કે પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલ પંડિત, ફારકી વંશના અહમદખાનના પુત્ર તાજખાનના પુત્ર બુરહાનખાનની નોકરીમાં હતો. આ ખાનદેશના રાજાઓ હતા તે નીચે આપેલા અધૂરા શ્લોકમાંથી દેખાઈ આવે છેઃ—

श्रीमद्दक्षिणदिङ्मुखस्य तिलके (श्रीखा)नदेशे शुभे
नित्यं भोगवतीव भोगिवसती रम्या सुपर्वादिभिः ।
अस्ति स्वस्तिकरी नरेन्द्रनगरी त्वानन्दवल्लीति या
तत्र श्रीबुरहानखाननृपतिः संगीतमाकर्णयत् ॥६॥

(જુઓ પૃ. ૪)

સ્ટેનલી લેન-પુલ 'ધી મહોમેડન ડીનેસ્ટી' નામના પોતાના પુસ્તકમાં. પૃ. ૩૧૫ ઉપર ખાનદેશનો જૂનો ઈતિહાસ આપે છે, જેમાં તે કહે છે કે "અકબરે ખાનદેશનું પાટનગર બુરહાનપુર

જીત્યું, અને ત્યાંના રાજાને ઈ. સ. ૧૫૬૨ માં નમાવ્યો; પણ ઇ. સ. ૧૫૯૯ સુધીમાં કે જ્યારે અસીરગઢ ૭ મહિનાના ઘેરા પછી જીતાયું ત્યાંસુધી ખાનદેશ મોગલ સલ્તનત સાથે પૂરેપૂરૂં જોડાયું ન હતું.” આ ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ થાય છે કે જ્યારે અકબર દિલ્હીની ગાદી ઉપર હતો ત્યારે પુણ્ડરીક ખાનદેશનાં રાજા બુરહાનખાન ફારૂકીના દરબારમાં રહેતો હતો. પણ જ્યારે ઈ. સ. ૧૫૯૯ માં અકબરે ખાનદેશ જીત્યું ત્યારે કાં તો પુણ્ડરીકને દિલ્હી જવા વિનંતી કરવામાં આવી હોય અથવા તે પોતે દિલ્હી ગયો હોય એ અસંભવિત નથી. આ સાથે બંધ બેસે તેવી જાણવા જેવી આ એક હકિકત પણ છે; તે એ કે મેં હમણાં ઉપર જણાવ્યા તે ચાર સંસ્કૃત ગ્રંથો ખરેખર પુણ્ડરીકે જ લખ્યાં છે. આ ચાર ગ્રંથમાંના પહેલા ગ્રંથ **સદ્રાગચંદ્રોદયમાં** પુણ્ડરીક પોતાનું નીચે પ્રમાણે વર્ણન આપે છે:—

श्रीकर्णाटजातीयपुण्डरीकविट्ठलविरचिते सद्रागचंद्रोदये इ०इ.

(જુઓ પૃ. ૨૮)

હરપ્રસાદ શાસ્ત્રીએ જ્યારે પરમાનંદ કર્નારના નામનો ઉલ્લેખ કર્યો ત્યારે તેઓએ ભૂલથી દક્ષિણના પુણ્ડરીક કર્ણાટ (અથવા કર્ણાટકી) ને માટે તે નામ વાપર્યું હશે. પુણ્ડરીક મોટા કવિ અને પ્રખ્યાત સંગીતકાર હતો એ સર્વમાન્ય થાય એવું છે. તેનાં રાગલક્ષણો સાચે જ બહુ સુંદર રીતે રચાયાં છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું સંગીત બહુ અસ્તવ્યસ્ત થઈ જતું હતું. આથી તેના આશ્રયદાતા રાજા બુરહાનખાને, તે વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ તેને સોંપ્યું. આ વિષે પુણ્ડરીક કહે છે કેઃ—

सन्त्यस्मिन् बहुधा विरोधगतयो लक्ष्ये च लक्ष्मोदिते
जानन्तीह सुलक्ष्मपक्षविगतिं केचित् परे लौकिकीम् ।

तत् कुर्वन्तु सुलक्ष्मलक्ष्यसहितं रागप्रकाशं बुधा
इत्युक्ते बुरहानखानन्रपतौ . विद्वत्सभामण्डले ॥७॥
(જુઓ પૃ. ૪)

પુણ્ડરીકને આ અવ્યવસ્થામાંથી વ્યવસ્થા ઉત્પન્ન કરવાનું મુશ્કેલ કામ કરવાનું હતું. તેણે રત્નાકરના કર્તા શાર્ઙ્ગદેવે રજુ કરેલા ઉત્તમ સિદ્ધાંતાનુસાર આ કાર્ય કર્યું:—

लक्ष्यप्रधानं खलु शास्त्रमेतन्निःशङ्कदेवोऽपि तदेव वष्टि।
यल्लक्ष्म लक्ष्यप्रतिबन्धकं स्यात्तदन्यथा नेयमिति ब्रुवाणः॥१०॥
(જુઓ પૃ. ૪)

પુણ્ડરીકના કુટુંબના નિવાસસ્થાન વિષે ચંદ્રોદયમાંથી નીચેની માહિતી મળે છે:—

कर्णाटे शैवगङ्गाभिधनगनिकटे सातनूर्वाह्वयो यो
ग्रामस्तत्राग्रजन्मप्रवरमुनिकराज्जामदग्न्योऽस्ति वंशः।
तत्र श्रीविट्ठलार्योऽभवदमितयशास्तद्गुणाख्या तु तस्यै—
स्तत्सूनो रागचन्द्रोदय इति च भजन् कैरवाणां मुदेऽस्तु॥
(જુઓ પૃ. ૨૮)

જો આપણે **ચંદ્રોદય**માં કવિએ વર્ણવેલા રાગો ધ્યાનપૂર્વક તપાસીએ તો આપણને તરત જણાશે કે તેમાંનાં ઘણા દક્ષિણના ગ્રંથોમાં મળે છે તેવા રાગો છે. જે શુદ્ધ મેલ ઉપર **ચંદ્રોદય** રચાયું છે, તે મેળ **મુખારી** કહેવાય છે, જે દક્ષિણ સંગીતકારોના આધુનિક **કનકાંગી** મેળને મળતો છે. રાગમાલામાં પુણ્ડરીક હિંદુસ્તાની રાગોનું બહુ જ પ્રચલિત અને ચાલતી આવેલી રીત પ્રમાણે રાગ,

રાગિણી અને પુત્રોમાં વર્ગીકરણ કરે છે; પણ તફાવત એ છે કે પુણ્ડરીકનું વર્ગીકરણ સુગમ અને બુદ્ધિગમ્ય તત્ત્વો ઉપર રચાયેલું છે. તેમના છ રાગો નીચે પ્રમાણે છેઃ

शुद्धभैरवहिन्दोलौ देशिकारस्ततः परम् ।
श्रीरागः शुद्धनाटश्चनट्टनारायणश्च षट् ॥

પુણ્ડરીકના આ બન્ને ગ્રંથો હવે છપાયા છે; તેથી **રાગમાલાનાં** રાગિણીઓ અને પુત્રોને અહિ આપવાની હું આવશ્યકતા જોતો નથી. **રાગમાલા** ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ જણાઈ આવે છે કે **ગ્રંથકાર** ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અને ઘણું કરીને દિલ્હીના અને આગ્રાના સંગીત અને તેના ઉસ્તાદોના પરિચયમાં આવ્યો હશે. **ચૈત્રી, ગૌડી, સુસલી, ઈરાક, બાખરજ, યમન, હુસૈની તિર્માન** વગેરે જે રાગોનાં નામો **રાગાધ્યાયમાં** આપેલાં છે તે ઉપરથી જ આ વાત જણાઈ આવે છે. હું એમ માનું છું કે, **પુણ્ડરીકે** ઉત્તરમાં આવ્યા પછી બાદશાહના ફરમાનથી અથવા પોતાની મેળે જ રાગમાલાની રચના કરી હશે. આપણે આ કવિના ગ્રંથની ખાસ નોંધ લેવી પડશે કારણ કે આ એક એવો દાખલો છે કે જેમાં **દક્ષિણના પ્રસિદ્ધ પંડિતને ઉત્તરનું સંગીત વ્યવસ્થિત કરવાનું કામ સોંપવામાં આવ્યું હતું.** આમાં ખાસ જોવાનું એ છે કે પંડિત **રાગમાલા** માં જુદી જ પરિભાષા સ્વીકારેલી હોવા છતાં બહુ સુગમતાથી પોતાના વતનની સંગીતપદ્ધતિનો સંબંધ સાચવી લીધો છે. તે શુદ્ધ અને વિકૃત સ્વરોનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે કરે છેઃ—

षड्जादीनां स्थितिः प्रोक्ता प्रथमा भरतादिभिः ।
असपाः पूर्वपूर्वास्ते संचरन्त्युत्तरोत्तरम् ॥
त्रिस्त्रिर्गतीस्ते प्रत्येकं याति गश्च चतुर्गतीः ।

यद्यद्रागोपयोगः स्यात्तत्तदिच्छागतिर्भवेत् ॥
गन्योर्गती द्वितीये चान्तरकाकलिनौ स्मृतौ ॥

પુણ્ડરીકના ગ્રંથોનું ધ્યાનપૂર્વક નિરીક્ષણ કરવાથી જણાઈ આવે છે કે પુણ્ડરીકે રાગોનું વર્ણન કરવામાં ચૌદ કરતાં વધારે સ્વરનામો વાપર્યા નથી. ગ્રંથનું **વીણાપ્રકરણ** પણ એમ બતાવે છે કે ગ્રંથકાર વીણાના તારો **સા પ સા મ** સ્વરો પ્રમાણે મેળવતો હતો, અને માત્ર બાર પડદા મૂકતો હતો. દક્ષિણના બધા સંગીતકારો હંમેશાં આ પ્રમાણે કરતા આવ્યા છે, અને હું માનું છું તે પ્રમાણે આજસુધી ત્યાં આ જ રીત પ્રચલિત છે. પુણ્ડરીકના વખતમાં સમગ્ર સંગીત એક ષડ્જ ગ્રામના આધારે ગવાતું હતું.

અકબર ઈ. સ. ૧૬૦૫ માં મરણ પામ્યો. તેની ગાદીએ, તેનો પુત્ર જહાંગીર આવ્યો જેણે દિલ્હીમાં ૧૬૦૫–૧૬૨૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. અકબરના વખતના કેટલા ગવૈયાઓ જહાંગીરની નોકરીમાં રહ્યા એની આપણને ચોકસ ખબર નથી; પણ ઘણું કરીને તેમાંનાં કેટલાક જતા રહ્યા હતા. **તુઝુક** અને **ઇકબાલ નામા,** જહાંગીરના ગવૈયાઓનાં નામ નીચે પ્રમાણે આપે છેઃ—**જહાંગીરદાદ, ચતરખાન, પરવીઝદાદ, ખુરમદાદ, મખુ** અને **હમઝાન.** પ્રસિદ્ધ કવિ **તુલસીદાસનું** અવસાન આ રાજ્યકાળ દરમ્યાન થયું.

લક્ષ્મીધરના પુત્ર **દામોદર પંડિતનો** લખેલો **સંગીતદર્પણ** નામનો પ્રચલિત સંસ્કૃત ગ્રંથ પણ ઈ. સ. ૧૬૨૫ ની આસપાસમાં રચાયેલો માનવામાં આવે છે; અને જો આ સમય ખરો હોય તો એમ નક્કી થાય છે કે આ ગ્રંથ જ્યારે **જહાંગીર** દિલ્હીની ગાદીએ હતો ત્યારે જ રચાયો હશે. પંડિત **દામોદરનું** નિવાસસ્થાન જાણવાને અત્યારે આપણી પાસે વિશ્વસનીય પૂરાવા નથી. મહાન પુરાતત્ત્વવેત્તા સર **વિલિયમ્સ જોન્સ,** એમના 'ધી મ્યુઝીકલ મોડઝ ઓફ ધી

હિંદુઝ' નામના નિબંધમાં આ ગ્રંથનો ઉલ્લેખ કરે છે તે ઉપરથી એમ જણાય છે કે **સંગીતદર્પણ**નો ઈ. સ. ૧૮ મી સદીના ઉત્તરાર્ધ પહેલાં ફારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો હતો. એ વિદ્વાન એ નિબંધમાં કહે છે કેઃ—

" આપણે હવે ભારતીય સંગીતશાસ્ત્રનો વિચાર કરીએ. ઘણા સંસ્કૃત ગ્રંથોમાં, આ શાસ્ત્રનું સૂક્ષ્મતાથી વિવેચન થયું છે. આ ગ્રન્થોના કર્તાઓ ગણિત અને ભૂમિતિ જ્યોતિર્વિદોને સોંપી દઇ, રસવૃત્તિને આનંદ આપનારી કલા તરીકે જ સંગીતની ચર્ચા કરે છે. આ યોગ્ય જ થયું છે. આ પ્રાંત (બંગાલ) માં પંડિતો બીજા પ્રચલિત સંગીત કરતાં **દામોદરના** (સંગીતને) સર્વાનુમતે વધારે પસંદગી આપે છે; હું તે ગ્રંથની એકકે સારી નકલ મેળવી શકયો નથી; અને આથી બનારસમાંથી મને **નારાયણની** જે નકલ મળી છે તેથી સંતોષ પામું છું; કારણ કે તેમાં **દામોદરનાં** ઘણાં ઉતારા છે. ફારસી ગ્રંથ નામે તોફત્તઉલ હિંદ " હિંદની ભેટ " **આઝીમશાહ**ના આશ્રિત ખંતીલા અને ચતુર **મીરઝાખાને** રચ્યું છે; જેમાં લગભગ હિંદુ સાહિત્યની ઘણી શાખાઓનો વિગતવાર અહેવાલ છે. તે કહે છે કે તેણે સંગીત ઉપરનું પ્રકરણ પંડિતોની મદદથી, **રાગાર્ણવ, રાગદર્પણ, રાગવિનોદ** અને બીજા આવા શિષ્ટ ગ્રંથોમાંથી તૈયાર કર્યું છે. **સંગીતદર્પણ** કે જેનો તેણે પ્રમાણભૂત ગ્રંથ તરીકે ઉલ્લેખ કર્યો છે તેનો ફારસીમાં અનુવાદ થઈ ગયો છે." **દામોદર** પંડિત પોતાના **રાગાધ્યાયમાં** એક ઠેકાણે **કલ્લીનાથ**નો મત પ્રમાણ તરીકે ટાંકે છે; જે ઉપરથી એમ સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે **સંગીતદર્પણ** ઈ. સ. ૧૫ મા સૈકાના પૂર્વાર્ધમા રચાયું હશે. ૧૭ મી સદીમાં ઉત્તર હિંદમાં **દર્પણની** યોગ્યતા અને પ્રચાર ગમે તે હોય તો પણ એ કબુલ કરવું જોઈએ કે **શાર્ઙ્ગદેવનો રત્નાકર** કે જેમાંથી **દામોદરે** પોતાના સ્વરાધ્યાયની બધી સામગ્રી છુટથી નકલ કરી લીધી છે તે **સંગીતરત્નાકર**

જેટલો ગૂઢ અને ન સમજાય તેવો થઇ ગયો છે, તેટલો જ આ ગ્રંથ પણ આ જમાનામાં થઈ ગયો હતો. જો હું એમ કહું તો ખોટું નહિં ગણાય કે અમે પશ્ચિમ હિંદમાં આ ગ્રંથને બહુ માન આપતા નથી. પણ આ સ્થિતિ માટે પંડિત દામોદર પોતે જ જવાબદાર છે. તેઓ તેમનાં ગ્રંથનો **સ્વરાધ્યાય** શાર્ઙ્ગદેવના ગ્રંથ ઉપરથી લે છે, અને કાંઈ પણ કારણ જણાવ્યા વિના બીજા કોઈ અજાણ્યા ગ્રંથમાંથી **રાગાધ્યાય** લઈ તેની સાથે લગાવી દે છે. હું જાણું છું કે આપણા કેટલાક અજ્ઞાન ગવૈયાઓ આ ગ્રંથમાં આપેલા રાગોનાં ચિત્રાત્મક વર્ણનો બહુ જ ચીવટથી મ્હોંડે કરે છે; પણ મને ખાત્રી છે કે તેઓ આ રાગોનાં વર્ણનોનો ખરો ભાવાર્થ કે રહસ્ય સમજતા નથી. પણ, અહિં **સંગીતદર્પણની** કે તેના કર્તા દામોદર પંડિતની ટીકા કરવાની જરૂર નથી. આપણ હવે બીજા મુદ્દા ઉપર આવીએ.

જહાંગીર ઈસ્વી. ૧૬૨૭માં મરણ પામ્યો. તેનાં પછી તેનો પુત્ર શાહજહાં ગાદીએ આવ્યો. આ પાદશાહના વખતની (ઈ. સ. ૧૬૨૭–૧૬૫૮) સંગીતના ઈતિહાસની સ્થિતિ તપાસતાં, ઉત્તરહિંદમાં લોકપ્રિય થયેલા સંસ્કૃત ગ્રંથ **સંગીત–પારિજાતની** નોંધ લેવી ઠીક પડશે. આ ગ્રંથ શ્રીકૃષ્ણના પુત્ર પંડિત **અહોબલે** લખેલો છે. આ ગ્રંથનો ચોક્કસ કોઇ સમય નક્કી થઇ શકતો નથી; પણ કેટલાક વિદ્વાનોનો એ મત છે કે તે લગભગ ૨૩૦ વર્ષ પૂર્વે લખાયો હશે. સર ડબ્લ્યુ. ઑસલી એમનાં 'ઓરિયેન્ટલ કલેકશન્સ' ભા. ૧ માં કહે છે કે **સંગીત–પારિજાત** નું ફારસીમાં ભાષાંતર **વાસુદેવના** પુત્ર **દીનાનાથે** ઈ.સ. ૧૭૨૪ માં કર્યું હતું. લગભગ ૨૦૦ વર્ષ પૂર્વે થઈ ગયેલા પંડિત **ભાવભટ્ટે** પણ **પારિજાતમાંથી** અવતરણો લીધાં છે. હું તમને **અહોબલની** સ્વર અને રાગ પદ્ધતિઓનું સંપૂર્ણ વર્ણન આપીને તકલિફ આપવા નથી માંગતો. કારણકે તમારામાંનાં ઘણા ખરાને એ ગ્રંથનો પરિચય છે. મારા મત પ્રમાણે પંડિત

અહોબલે લોચન કવિના રાગતરંગિણી અને દક્ષિણના લેખક સોમનાથના રાગવિબોધનો લાભ લીધો હશે. સંગીત-પારિજાતનો શુદ્ધ મેલ અને તરંગિણીનો શુદ્ધ મેલ બન્ને એક જ છે. અહોબલ ૨૯ વિકૃત-સ્વર નામો ગણાવે છે, પણ પારિજાતના રાગાધ્યાયના અંતે આવતા શ્લોકો ઉપરથી જણાય છે કે જ્યારે તે રાગોનું વર્ણન કરે છે, ત્યારે આમાંના ઘણા ખરા છોડી દે છે:—

पूर्वकोमलतीव्रैश्च तथा तीव्रतरेण च ।
अतितीव्रतमेनैव सर्वे रागा उदीरिताः ॥
रि च पूर्वं तथा तीव्रं तीव्रतरं च ग–स्वरम् ।
तीव्रतमं तथा गं च मं च तीव्रस्वरं तथा ॥
गं च तीव्रतमं धं च पूर्वाख्यं तीव्रसंज्ञितम् ।
तीव्रतरं निषादं च तीव्रतमं च निस्वरम् ।
इत्येतांश्च दश त्यक्त्वा रागलक्षणमीरितम् ॥
द्वादशभिर्विकाराद्यैः शुद्धैश्च सप्तभिः स्वरैः ।
एतैः कृत्वा प्रसिद्धा ये त एवात्र प्रकीर्तिताः ॥

(શ્લોકો. ૪૯૩–૪૯૭)

મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ શ્લોકો બહુ જ અગત્યના છે, કારણકે પંડિત અહોબલે પોતાના રાગલક્ષણમાં કેટલા સ્વરો વાપર્યા છે, તે પ્રશ્ન ઉપર આ શ્લોકો સારો પ્રકાશ પાડે છે. પ્રથમ વાંચનારને આ શ્લોકો ઉપરથી એમ લાગશે કે પંડિતે રાગોના વર્ણનમાં ઓગણિશ સ્વરો વાપર્યા છે, પણ ખરી રીતે તેમણે તેમ નથી કર્યું. આ શ્લોકોને નીચેના શ્લોકોમાં આપેલા ખુલાસાના આધારે સમજવાના છે:—

ऋषभः शुद्ध एवासौ पूर्वगान्धार इष्यते ।
गान्धारः शुद्ध एवासौ रिस्तीव्रतर इष्यते ।
अतितीव्रतमो गः स्यान् मध्यमः शुद्ध एव हि ॥
धैवतः शुद्ध एवासौ निषादः पूर्वसंज्ञकः ॥
निषादः शुद्ध एवासौ धस्तीव्रतर इष्यते ।
एवं स्यात् सर्वयंत्रेषु स्वरस्थानस्य लक्षणम् ॥

(શ્લોકો. ૩૨૪-૩૨૬)

તમે જાણો છો તે પ્રમાણે એક જ સ્વરને બે અથવા વધારે નામો આપવાની પ્રથા એ વખતમાં બહુ જ સાધારણ હતી. આ ત્રણ શ્લોકો ઉપરથી વિકૃતની સંખ્યા ફકત સાતની થઈ જાય છે, અને આગળ જઇને, કોમલ ગ અને કોમલ **ની** સ્વરો જેનો ઉપયોગ અહોબલ પોતાના રાગો માટે કયાંઇએ કરતો નથી તે બાદ કરીએ તો આપણને તરત જ જણાઇ આવે છે કે પંડિતે **પારિજાતમાં** વર્ણવેલાં ૧૨૨ રાગો ગાવા કે બજાવવામાં બાર સ્વરથી વધારે સ્વરનો ઉપયોગ કર્યો નથી.

બીજી એક વસ્તુ માટે પણ હિંદુસ્તાનના સંગીતરસિક વર્ગે **અહોબલનો** આભાર માનવાનો છે. તે આ છે; **અહોબલ** એ હિંદુસ્તાનનો સૌથી પહેલો જ સંગીતકાર હતો કે જેણે ૧૨ સ્વરોનું વર્ણન વીણાના મુખ્યતારની લંબાઈઓના આધારે કરવાની આવશ્યકતા જોઈ. આ વિષયની અહીં ચર્ચા કરવાની જરૂર નથી કારણ કે **અહોબલના** સ્વરોનો પ્રશ્ન કેટલાક પત્રોમાં અને માસિકોમાં હમણાં જ સારી રીતે ચર્ચાયો છે. મેં હમણાં જ ઉપર જણાવ્યું કે **અહોબલને સોમનાથનાં રાગવિબોધનો** લાભ મળ્યો હશે. અને હવે હું આ અનુમાન દોરવાનાં કારણો જણાવું છું. **રાગવિબોધમાં સોમનાથ** પંડિત તેનાં વખતનાં બીજા લેખકોથી જુદો પડીને મૃદુસા, મૃદુમ, મૃદુ પ એ સ્વરનામોનો

ઉપયેાગ સા મ અને પ ની ત્રીજી શ્રુતિનેા અવાજ સૂચવવા કરે છે. અહેાબલ પોતાના પારિજાતમાં આ સ્વરેા માટે નીચે પ્રમાણે લખે છે:—

तथा तीव्रतमो गोऽपि मृदुर्ग इति कीर्तितः ।
मश्च तीव्रतमोऽप्युक्तो मृदुर्म इति पण्डितैः ॥

રાગવિબેાધ શક સંવત ૧૫૩૧ એટલે ઈ. સ. ૧૬૧૦ માં રચાયેા હતેા. મેં કહ્યું તે પ્રમાણે ગ્રંથકાર પેાતાના ગ્રંથનેા સમય નીચેની આર્યામાં આપે છે:—

कुदहनतिथिगणितशके सौम्याब्दस्येपमासि शुचिपक्षे ।
सोमेऽग्नितिथौ रविमेऽकरोदमुं मौद्गलिः सोमः ॥

જો કે સેામનાથ દક્ષિણનેા ગ્રંથકાર ગણાય છે, તેા પણ અહિંઆ તેના **રાગવિબેાધ** વિષે થેાડુંક કહેવું ઉપયેાગી થશે. હું આ ગ્રંથનેા ઉલ્લેખ કરૂં છું તેનું કારણ એ છે કે તે ગ્રંથ ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે કે ગ્રંથકાર પેાતે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતેા. **રાગવિબેાધ**માં ગ્રંથકાર, દક્ષિણ તેમ જ ઉત્તર એમ બન્ને સંગીતપદ્ધતિનાં સ્વરનામેાનેા ઉપયેાગ કરે છે. સેામનાથને **રાગતરંગણી**ની પ્રતિ મળી હશે કે કેમ એ કહેવું મુશ્કેલ છે; કારણ કે તે પેાતાના પૂર્વવર્તી ગ્રંથકારેામાં **હનુમાન, માતંગ, નિઃશંક** અને કલ્લિનાથનાં જ નામેા આપે છે. તીવ્ર, તીવ્રતર, તીવ્રતમ સ્વરનામેાનેા પ્રયેાગ અને "મેલ" ના પર્યાય તરીકે 'ઠાઠ' નેા પ્રયેાગ પણ એ જ બતાવે છે કે તે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની અસર નીચે આવ્યો હતેા. સેામનાથ ઉત્તરમાં બહુ લાંબેા વખત રહ્યો હેાય એમ લાગતું નથી કારણ કે તેના સ્વરાધ્યાયનું ઝીણવટથી નિરીક્ષણ કરતાં એમ દેખાઈ આવે છે કે તેણે ઉત્તર હિંદની કેટલીએક પારિભાષિક બાબતેા સમજવામાં ભૂલેા કરી હતી. તે વીણા

ઉપરં જે રીતે બાર પડદા મુકે છે તે રીત પણ બહુ સંતોષકારક લાગતી નથી. પોતાની પરિભાષાનો દક્ષિણના ગ્રંથકારોની પરિભાષા સાથે મેળ બેસાડવાના પ્રયત્નમાં અહોબલને જે ગુંચવણ ઉભી થઇ તેને માટે કેટલેક અંશે સોમનાથનું રાગ-વિબોધ જવાબદાર છે એમ કેટલાક વિદ્વાનો માને છે. આ બન્ને લેખકો મોટા સંસ્કૃત વિદ્વાનો હતા એ કોઈ ના નહિ પાડી શકે, અને આપણે એ પણ સ્વીકારી લઇશું કે તેઓ મોટા સંગીતકાર પણ હશે. તે જમાનામાં ઉત્તર અને દક્ષિણની સંગીતપદ્ધતિઓ વચ્ચે સંબંધ બાંધવાના વલણના પૂરાવા તરીકે તેમની કૃતિઓને ગણી શકાય.

સંગીતપારિજાતના મહત્ત્વ વિષે અતિશયોક્તિ સંભવતી નથી. આ ગ્રંથ ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઈતિહાસમાં એક મ્હોટું સીમાચિન્હ છે. આ **સંગીતપારિજાતનો** શુદ્ધ મેલ એ આપણા હાલના **કાફી** રાગનો મેલ છે. આ મેલ દક્ષિણના **ખરહરપ્રિય** મેલને મળતો આવે છે. સોમનાથે પોતે મૃદુ પંચમ સ્વર નામ કયાંથી મેળવ્યું એ કોઈવાર નક્કી કરવા જેવું છે. તેની પાસે **શાર્ઙ્ગદેવ**ના રત્નાકરની નકલ હતી, અને તેથી શકય છે કે કદાચ આ નામ તેણે એ ગ્રંથમાં આપેલા **સૈંધવી**ના ત્રિજા પ્રકારના લક્ષણમાંથી લીધું હોય. **સંગીત-રત્નાકર**માં સૈંધવીની વ્યાખ્યા નીચે પ્રમાણે આપેલી છેઃ-

मालवे कैशिकेऽप्यस्ति सैन्धवी मृदुपंचमा ।
समन्द्रा निगमैर्युक्ता षड्जन्यासग्रहांशिका
प्रयोज्या सर्वभावेषु श्रीसोढलसुतोदिता ॥
(રાગાધ્યાય ભા. ૨ રત્નાકર પૃ. ૨૨૩)

આઇન ઇ અકબરી પ્રમાણે શાહજહાંના દરબારમાં મુખ્ય ગવૈયાઓ આ પ્રમાણે હતા. જગન્નાથ, જેને પાદશાહે કવિરાજનો ઇલ્કાબ

આપ્યો હતો, દિરંગખાન, અને લાલખાન જેને ગુણ સમુદ્રનો ઈલ્કાબ મળ્યો હતો. લાલખાન તાનસેનનાં પુત્રવિલાસખાનનો જમાઈ હતો. એમ કહેવાય છે કે જગન્નાથ અને દિરંગખાન બન્નેને ભારોભાર ચાંદીથી જોખવામાં આવ્યા હતા, અને દરેકને ૪૫,૦૦ રૂપીયા મળ્યા હતા. શાહજહાં ઈ. સ. ૧૬૫૮ માં મરણ પામ્યો, અને તેના પુત્રોમાં રાજ્યગાદી માટે લડાઇ થઇ, અને છેવટે ઔરંગઝેબ ગાદીએ આવ્યો. ઔરંગઝેબે પોતાના દરબારમાંથી સંગીતનો સમૂળગો નાશ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સ્ટેનલી લેન-પુલ ઔરંગઝેબનાં જીવનચરિત્રમાં (રૂલર્સ ઓફ ઈન્ડીયા સીરીઝ પૃ. ૧૦૧) કહે છે કે "સંગીત તરફ વલણ ન હોવાથી જેમણે સંગીતને શયતાનની શોધ માની હતી તે મહમદ પયગંબરના દષ્ટાંતને અનુસરી ઔરંગઝેબે નૃત્ય અને સંગીતને સર્વથા દબાવી દેવાનો પ્રયત્ન કર્યો. સાથે એ પણ જણાવવું જોઈએ કે ગવૈયાઓના જીવનની રીત ભાત પણ એવી હતી કે જે ઔરંગઝેબના કડક વિચારો સાથે બંધ ન બેસે. અને તેમના જલસાઓ પણ ભાગ્યે જ મિજાનસર રહેતા. બાદશાહે આ બધાનો નાશ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો; અને સખ્ત ફરમાન બહાર પાડ્યું. સિપાઈઓ તેમના સંગીતના જલસાઓ વિખેરી નાંખતા અને તેમના વાદ્યો બાળી નાંખતા. એક શુક્રવારે જ્યારે ઔરંગઝેબ મસ્જીદે જતો હતો ત્યારે તેણે એક નનામીની પાછળ ચાલતું અને આકાશને પોતાના રુદનથી ચીરી નાખતું ગવૈયાઓનું મોટું ટોળું જતું જોયું. આ કોઇ રાજા મહારાજાની સ્મશાન યાત્રા હોય એમ દેખાતું હતું. બાદશાહે આની તપાસ કરાવી ત્યારે તેને કહેવામાં આવ્યું કે આ તો તેના ફરમાન મુજબ નાશ કરવામાં આવેલી **સંગીતદેવીની** દફન ક્રિયા છે અને તેના સંતાનો તેનાં માટે રુદન કરે છે. ઔરંગઝેબે કહ્યું "તેમની ભક્તિ સારી છે, પણ એ સંગીતની દેવીને બહુ ઉંડી દાટજો; જો જો કે તેનો સ્વર ફરીથી કદી સંભળાય નહિ!" જો કે અમીર ઉમરાવના મહેલમાં તો જલસાઓ થતા હતા, પણ રાજદરબારમાં તો તે સંભળાતા બંધ થઈ

ગયા. અહશાહે બહુ જ ગંભીરતાપૂર્વક ગવૈયાંઓને તેમની ભૂલ સમજાવવા પ્રયત્ન કર્યો અને આ પ્રમાણે જેઓ સુધર્યા તેઓને સારૂં વર્ષાસન બાંધી આપીને તેમનો સત્કાર કર્યો. આમ હોવાથી આપણે ઔરંગઝેબના સમયમાં સંગીતની સ્થિતિ ઉપર ચર્ચા કરવા બહુ રોકાવાની જરૂર નથી.

હવે બીજા પંડિત ભાવભટ્ટના ગ્રંથનો વિચાર કરીએ. તેઓ તેમના ગ્રંથમાં કહ્યા પ્રમાણે, અનુપસિંહના દરબારમાં આશ્રિત હતા. ભાવભટ્ટ **અનુપસંગીત-રત્નાકરમાં** પોતાની વંશાવળી નીચે પ્રમાણે આપે છેઃ—

> कृष्णात्रगोत्रसम्भूतं कुलमाभीरदेशजम् ।
> पुरं धवलमित्याहुः प्रपिता तानभट्टकः ॥
> पिता जनार्दनः साक्षाज्जनार्दन इवापरः ।
> मातुःस्वप्नभवे नाम भावेत्युक्तं स्वपूर्वजैः ॥

પોતાના **અનુપાંકુશ** નામના ગ્રંથના સ્વરાધ્યાયના અંતે તે કહે છેઃ—

इति श्रीमद्राठोडकुलदिनकरमहाराजाधिराजश्रीकर्णसिंहात्मजजयश्रीविराजमानचतुःसमुद्रमुद्रावच्छिन्नमेदिनीप्रतिपालनचतुरवदान्यतातिशयनिर्जितचिन्तामणिस्वप्रतापतापितारिवर्गधर्मावतारश्रीमहाराजाधिराजश्रीमदनूपसिंहप्रमोदितश्रीमहीमहेन्द्रमौलिमुकुटरत्नकिरणनीराजितचरणकमलश्रीसाहिजहांसभामण्डलमंडनसंगीतराजजनार्दनभट्टाङ्गजानुष्टुप्चक्रवर्तिसंगीतराजभावभट्टविरचितःश्रीसंगीतानुपांकुशग्रन्थःसमाप्तः ॥

આ અવતરણો ઉપરથી આપણે જાણી શકીએ છીએ કે ભાવભટ્ટનાં પિતાનું નામ **જનાર્દન ભટ્ટ** હતું, અને તેઓ બાદશાહ શાહ-

જહાંના દરબારમાં આશ્રિત હતા. એમ જણાય છે કે બાદશાહે તેમને 'સંગીતરાજ'નો ઇલ્કાબ આપ્યો હતો. ભાવભટ્ટનાં પૂર્વજો આભીર પ્રાંતમાં (પૂર્વ રજપુતાના અને માલવા) આવેલા ધવલપુરના વતની હતા. ભાવભટ્ટ પોતે કૃષ્ણુસિંહના પુત્ર રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં હતો, અને તેણે 'સંગીતરાજ' 'અનુષ્ટુપ ચક્રવર્તિ' જેવા ઇલ્કાબો મેળવ્યા હોય એમ લાગે છે. અહિંઆ હવે એક અગત્યનો પ્રશ્ન ઉદ્‌ભવે છે. શાહજહાંનો કુશળ ગવૈયો જગન્નાથ જેને બાદશાહે કવિરાજનો ઇલ્કાબ આપ્યો હતો તે ભાવભટ્ટનો પિતા અને અન્ય કોઇ નહિ ! ઘણું કરી તે ભાવભટ્ટનો પિતા જ હશે. આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે શાહજહાંના મૃત્યુ પછીનો સમય સંગીતના વિકાસ માટે બહુ અનુકૂળ ન હતો; તેથી એ શકય છે કે જનાર્દન ભટ્ટ અથવા તેનો પુત્ર ભાવભટ્ટ બિકાનેર આવ્યા હોય અને રાજા અનુપસિંહની નોકરીમાં રહ્યા હોય. ઈતિહાસ કહે છે કે તે દિવસોમાં કેટલાક રજપુત રાજાઓ બહુ સત્તાવાન હતા, અને ઔરંગઝેબના દરબારમાંથી બીકથી નાશી આવેલા ઘણા પંડિતો અને કલાકારોને આશ્રય આપતા. ભાવભટ્ટ પોતે સંસ્કૃતનો સારો વિદ્વાન અને પ્રસિદ્ધ ગાયક હોય એમ લાગે છે, જોકે પાછળથી તેના કેટલાક પૂર્વજો ઉત્તરમાં આવીને વસ્યા હશે. ભાવભટ્ટ અનુપ સંગીત–રત્નાકારમાં નીચેના ગ્રંથોનો પ્રમાણભૂત ગ્રંથો તરીકે ઉલ્લેખ કરે છેઃ—

(૧) સંગીતરત્નાકર
(૨) સંગીતદર્પણ
(૩) સ્વરમેલકલાનિધિ
(૪) રાગવિબોધ
(૫) સંગીતકલ્પવૃક્ષ
(૬) રાગતત્ત્વવિબોધ
(૭) રાગકૌતુક
(૮) સંગીતોપનિષદ

(૯) નૃત્યનિર્ણય
(૧૦) સદ્રાગચંદ્રોદય
(૧૧) રાગમંજરી
(૧૨) સંગીતપારિજાત
(૧૩) હૃદયપ્રકાશ
(૧૪) રાગમાલા

આ બધા ગ્રંથો અત્યારે પણ બીકાનેરનાં રાજપુસ્તકાલયમાં સુલભ છે. ભાવભટ્ટના પોતાના ગ્રંથો, **અનુપસંગીતરત્નાકર, અનુપવિલાસ,** અને અનુપાંકુશનું બરાબર પરીક્ષણ કરતાં એમ જણાય છે કે તે પણ શાર્ઙ્ગદેવના રત્નાકરનું સંગીત સ્પષ્ટ રીતે સમજવામાં સફળ થયો ન હતો. એ માત્ર અમુક અમુક સ્થળે જ **રત્નાકરનાં** શ્લોકો ઉતારે છે અને તે શ્લોકો સમજવાનું કામ તેના વાંચકો માટે રાખે છે। હું ધારું છું કે મેં આપ સર્વને પહેલાં જણાવ્યું જ છે કે આપણા બધાએ જૂના સંસ્કૃત લેખકોએ **રત્નાકરનો** આ પ્રમાણે જ ઉપયોગ કર્યો છે. **રત્નાકરના** એક પણ રાગને અત્યાર સુધીમાં, કોઈ પણ ગ્રંથકારે સફળતાથી સમજાવ્યો નથી; જો કે લગભગ દરેક લેખક આ ગ્રંથનો બહુ જ માનપૂર્વક ઉલ્લેખ કરે છે. ભાવભટ્ટે પોતાની પદ્ધતિના આધારરૂપ જે શુદ્ધ મેલ લીધો છે તે **મુખારીમેલ** છે. **અનુપસંગીતરત્નાકરમાં** ભાવભટ્ટ રાગોનું વર્ગીકરણ નીચેના ૨૦ મેલ અથવા ઠાઠમાં કરે છે:—

(૧) તોડી	(૭) શ્રી
(૨) ગૌડી	(૮) હમિર
(૩) વરાડી	(૯) અહિરિ
(૪) કેદાર	(૧૦) કલ્યાણ
(૫) શુદ્ધ નાટ	(૧૧) દેશાક્ષી
(૬) માલવકૈશિક	(૧૨) દેશકાર

(૧૩) સારંગ	(૧૭) નાદરામક્રી
(૧૪) કર્ણાટ	(૧૮) હીંડોલ
(૧૫) કામોદ	(૧૯) મુખારી
(૧૬) હિઝાજ	(૨૦) સોમ

તેનો મુખારી મેલ એ હાલના દક્ષિણના સંગીતકારોના શુદ્ધ મેલની બરાબર છે. ભાવભટ્ટનાં ગ્રંથો આપણાં આધુનિક સંગીત વિદ્વાનો માટે બહુ જ ઉપયોગી છે; કારણ કે, તેના ઘણાં રાગલક્ષણો અત્યારે પણ ઉપયોગી થાય તેવાં છે. હું આ પરિષદને તે બધાં રાગલક્ષણો વાંચીને તકલિફ આપવાની જરૂર જોતો નથી. રાગોનાં વર્ગીકરણ અને તેના આધારરૂપ શુદ્ધમેલ ઉપરથી એમ ફલિત થાય છે કે **ભાવભટ્ટ**નું મૂળ સ્થાન દક્ષિણ હોવું જોઇએ. બીજી એક દૃષ્ટિએ પણ તેનાં ગ્રંથો આપણને ઉપયોગનાં છે, કારણકે, તે ગ્રંથોમાં આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના અવ્યવસ્થિત સંગીતને વ્યવસ્થિત અને પદ્ધતિસર કરવાનો બીજો પ્રયાસ જોઇએ છીએ. ભાવભટ્ટ જે રીતે ઉત્તરના રાગલક્ષણો લે છે અને તેને દક્ષિણના લેખકોની શાસ્ત્રીય રીત લગાડે છે તે રીત ખરેખર બહુ જ કુશળતાવાળી છે.

આપણે બધા જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે દક્ષિણના શુદ્ધ મેલનું મુખ્ય લક્ષણ એ છે કે શુદ્ધ સ્વરોની વિકૃતિઓ તે તે સ્વરોનાં વધારે ઉંચા રૂપો છે. **તરંગિણી** અને **પારિજાત** જે ચોક્કસ રીતે ઉત્તર-હિંદુસ્તાનના ગ્રંથો ગણાય છે તેમાં શુદ્ધ સ્વરનું સ્થાન મધ્યવર્તી છે. જ્યારે શુદ્ધ સ્વરને નીચો કરવામાં આવે છે ત્યારે ઉત્તરની પરિભાષામાં તેને **કોમલ** કહેવામાં આવે છે અને જ્યારે ઉંચો કરવામાં આવે છે ત્યારે તેને **તીવ્ર** કહેવામાં આવે છે. બે ઉદાહરણો આપી આનું સ્પષ્ટીકરણ કરૂં તો ઠીક થશે. તમે જાણો છો કે આપણા હિંદુસ્તાની **ભૈરવી** રાગને દક્ષિણઇલાકાના સંગીતકારો **તોડી** કહે છે. પંડિત ભાવભટ્ટ તોડી ઠાટ નીચે પ્રમાણે આપે છેઃ—

तोडीमेलः प्रसिद्धः स्यादेकैकगतिकौ निगौ ।
मेलादतस्तोडिकाद्याः कतिचित्तु भवन्ति हि ॥
(अनुपसंगीतरत्नाकर १८७)

આમાં **एकैकगतिकौ निगौ** એ શબ્દોથી હિંદુસ્તાની સંગીતકારોનો કોમળ ગ અને કોમળ **ની** અને દક્ષિણ સંગીતકારોનો સાધારણ ગ અને કૈશિક **ની** દર્શાવવાનો ઉદ્દેશ છે. વળી તેનો **ગૌડી** ઠાઠ એ આપણો હિંદુસ્તાની **ભૈરવ** ઠાઠ છે. આ ઠાઠનું લક્ષણ તે આ પ્રમાણે આપે છેઃ—**निगौ तृतीयगतिकौ गौडिमेलः प्रकीर्तितः।** **તૃતીયગતિક ની** અને **તૃતીયગતિક ગ** હિંદુસ્તાની તીવ્ર ગ અને તીવ્ર **ની** અને દક્ષિણના **આંતર** ગ અને કાકલી **ની** બરોબર છે. તેનાં શુદ્ધ **રી** અને શુદ્ધ ધ તે દક્ષિણના સંગીતકારોનાં જેવા જ હતાં અને હિંદુસ્તાની કોમલ **રી** અને ધ ને મળતા હતાં.

ભાવભટ્ટ અને પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલની પરિભાષાની સરખામણી પણ કરવા જેવી છે. **સદ્રાગચંદ્રોદયમાં** ભાવભટ્ટનાં **તૃતીયગતિક ગ** અને **તૃતીયગતિક ની** લઘુ મધ્યમ અને લઘુ પડ્જની સાથે અનુક્રમે મળતા આવે છે. રાગમાલામાં પુણ્ડરીક પણ ભાવભટ્ટ પ્રમાણે સ્વરનામો વાપરે છે, જેમકે **તૃતીયગતિક ગ** અને **તૃતીયગતિક ની.**

ભાવભટ્ટની ચર્ચા પૂરી કરી આધુનિક કાળના ગ્રંથકારોની ચર્ચા કરીએ તે પહેલાં, બીજા એક અગત્યના સંસ્કૃત ગ્રંથ વિષે થોડુંક કહેવા ઇચ્છું છું. આ ગ્રંથ તે **હૃદયનારાયણદેવ** રચિત **હૃદયપ્રકાશ.** હજી સુધી મને આ ગ્રંથની પ્રતિ મળી નથી, પણ ભાવભટ્ટના ગ્રંથોમાં આ ગ્રંથનાં કેટલાંક અવતરણો મેં જોયાં છે. **રાગતરંગિણીની** જેમ શુદ્ધ મેલ ઉપર રચાયેલો આ પણ ઉત્તરનો જ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ દેખાય છે. મને કહેવામાં આવ્યું છે કે આ ગ્રંથ બીકાનેરના રાજ-પુસ્તકાલયમાંથી મળી શકે એમ છે.

ઈસ્વી. ૧૭૦૭ માં ઔરંગઝેબના મૃત્યુ પછી આપણે અઢારમી સદીના પ્રારંભકાળમાં આવીએ છીએ. ઔરંગઝેબ પછી દશ પાદશાહોએ દિલ્હીમાં ઇ. સ. ૧૭૦૭ થી ૧૮૫૭ સુધી રાજ્ય કર્યું. આ સમય દરમ્યાન પણ સંગીતની ખીલવણી ચાલતી હતી. પણ પહેલાના રાજ્યોમાં સંગીતની પ્રગતિમાં જે બળ હતું તે જતું રહયું હતું. ૧૮ મી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલમાન રાજ્યની પડતી શરૂ થઇ અને દેશ આપણાં હાલના રાજકર્તાઓના હાથમાં આવવા લાગ્યો. રાજા સર એસ. એમ. ટાગોર, પોતાના 'યુનિવર્સલ હીસ્ટ્રી ઓફ્ મ્યુઝીક માં પૃ. ૫૮ ઉપર નીચે પ્રમાણે કહે છેઃ—"નામચીન ગવૈયાઓને પોતાના દરબારમાં આશ્રય આપનાર છેવટનો બાદશાહ મહમદશાહ (ઈ. સ. ૧૭૧૯) હતો. તેનાં નામનાં ઘણા ગીતપ્રબંધો હજી પણ હયાત છે." પ્રખ્યાત ગીતકારો અને ગાયકો અદારંગ અને સદારંગ આ બાદશાહના દરબારમાં થઈ ગયા "સુપ્રસિદ્ધ શોરીએ ગાયનની ટપ્પા પદ્ધતિને ઉંચામાં ઉંચી કક્ષાએ પહોંચાડી. હિંદુ શૈલી અને ફારસી શૈલીનો સુભગ સંયોગ એ મુસલમાની જમાનાના સંગીતનું મુખ્ય લક્ષણ છે. શિષ્ટ સંગીતના કેટલાક પ્રકારોને ફારસી નામો મળ્યાં, જ્યારે બીજા કેટલાક નવા પ્રકારો જેવાં કે, ત્રિવટ, તરાણા, ગઝલ, રેખ્તા, કવ્વાલ, અને કુલબાનાહુ ઈત્યાદિ દાખલ થયાં. હિંદુસ્તાનમાં અત્યારે ઉંચામાં ઉંચુ સંગીત મુસલમાનોએ જે સંગીતનું ધોરણ ખીલવ્યું છે તે ગણાય છે. અલબત્ત આમાંથી પ્રાંતીય ગાયન પ્રકારોને બાદ કરવાના છે." કેપ્ટન ઉલ્લીયાર્ડ જેમણે પોતાનો 'ટ્રીટાઈઝ ઓફ્ મ્યુઝીક ઓફ્ હિંદુસ્તાન " નામનો ગ્રંથ ૧૯ મી. સદીના પૂર્વાર્ધમાં પ્રસિદ્ધ કર્યો, તેઓ આપણને મુસલમાન યુગના અંતિમ સમયના ગવૈયાઓ વિષે નીચે પ્રમાણે જણાવે છેઃ—વધારે અર્વાચીન કાળમાં પ્રસિદ્ધ ગાયકોમાં, સદારંગ અને ઉધારંગ, નુરખાન, લાડખાન, પ્યારખાન, જાની, અને ગુલામ-રસુલ, શકકર મખણ, તિહુ અને મીઠુ, મહમદખાન જુલ્લુ

ખાન અને ટપ્પાના સ્થાપક શોરીનાં નામો છે. અત્યારે પણ કેટલાક ગાયકો અને ગાયિકાઓ છે કે જેઓ સંગીતશાસ્ત્રથી અજ્ઞાન હોવા છતાં અવાજનાં વિસ્તાર, માધુર્ય, વાળવો હોય તેમ વાળવાની શકિત અને સંપૂર્ણ કાબુની બાબતમાં યુરોપનાં પ્રથમ પંકિતના કેટલાક ગાયકો સાથે સ્પર્ધા કરે તેવા છે. મારા સાંભળવામાં આવેલા-ઓમાં મહુમદખાન અને સેરહુબાઇ ઉચ્ચ પ્રકારના ગાયનના જીવન્ત નમૂના છે; અને બીનકાર ખુશાલખાન અને ઉમરાવખાન વાદન કળાના ઉત્તમ નમૂના છે. બીજાં વાદ્યોને ઉત્તમ રીતે વગાડનાં-રાઓનાં દાખલા પણ ઘણા છે."

બ્રિટિશ અમલના પ્રારંભકાળમાં સંગીત મોટા દેશી રાજાઓના દરબારમાં ઘણે ભાગે રહ્યું. સાધારણ રીતે યુરોપીઅનો આપણા સંગીતને લગભગ જંગલી જેવું ગણતા આવ્યા છે. હું એ જાણું છું કે કેટલાક પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનો જેવા કે, વિલીયમ જોન્સ, ડૉ. ઓરીય્સ અને બીજા પુરાતત્ત્વવેત્તાઓએ આ વિષયનો અભ્યાસ કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો; પણ તેઓએ જે કાંઈ લખ્યું છે તે ઉપરથી સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેઓને આ વિષયમાં રસ કેવળ પુરાતત્ત્વવિદ્યાની દૃષ્ટિએ જ હતો. આવાં સ્પષ્ટ કારણોને લઇને બ્રિટિશ અમલ દરમ્યાન ભારતીય સંગીતને સરકાર તરફથી કાંઈ પણ આશ્રય મળ્યો નહિ અને આનું અનિવાર્ય પરિણામ એ આવ્યું કે સંગીત પ્રચારમાં તેમ જ ગુણમાં હલકું પડવા માંડયું. બે ત્રણ દશકા પહેલાં હિંદુસ્તાની સંગીતની શોકજનક ઉપેક્ષા થતી હતી. દેશી રાજા મહારાજાઓ જેઓ અસલના વખતમાં સંગીતને આશ્રય અને ઉત્સાહ આપનારા હતા તેઓ પણ નવી કેળવણી પામ્યા પછી સંગીતની તદ્દન ઉપેક્ષા કરવા લાગ્યા. પરિણામ એ આવ્યું કે જુના ગવૈયાઓ પોતાની ઉત્તમકળા તેમના વંશજો અને શિષ્યોને વારસામાં આપ્યા વિના જ મૃત્યુ પામ્યા. હું માનું છું કે આજે દેશમાં પ્રથમ પંકિતના કલાકારો ઓછા છે તેનું એક કારણ આ છે. હું કબુલ કરૂં છું કે

હજી પણ કેટલાક દેશી રાજાઓના દરબારમાં થોડાક ઉત્તમ કોટીના ઉસ્તાદો છે, પણ તેમની સંખ્યા નજીવી છે એમ કહ્યા વિના છૂટકો નથી.

હવે હું છેલ્લી સદીના મુખ્ય સંગીત વિદ્વાનો વિષે થોડુંક જણાવું. ફસલી સંવત ૧૨૨૪–ઈ. સ. ૧૮૧૩ ના અરસામાં **મહુમદ** રેઝાએ (રાજા સર એસ. એમ. ટાગોરના પ્રમાણે તે પટણાનો અમીર હતો) **નગમાત-ઇ-આશફી** નામનો ગ્રંથ રચ્યો. રેઝાને પોતાના જમાનામાં ચાલતાં રાગ–રાગિણી–પુત્રના અર્થહીન વર્ગીકરણો તદ્દન નિરર્થક લાગ્યા હોવાથી તેણે કાંઇક બુદ્ધિગમ્ય ધોરણ દાખલ કરવાનો નિશ્ચય કર્યો. તેણે પોતાના જમાનામાં ખોટી રીતે પ્રચલિત થએલા ચાર મતની (**ભરત મત, હનુમાન મત, કલ્લીનાથ મત અને સોમેશ્વર મત**) નીડરપણે સખ્ત ટીકા કરી અને કહ્યું કે આ બધા મતો પોતાના જમાના માટે જૂના અને પ્રચારના સંગીતથી તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. તેણે પોતાનો મત નીચે પ્રમાણે સ્થાપ્યો:—

राग नाम	रागिणी नाम
(१) भैरव	(१) भैरवी, (२) रामकली, (३) गुजरी, (४) खट, (५) गांधारी, (६) आसावरी.
(२) मालकौंस	(१) वागीश्वरी, (२) तोडी, (३) देशी, (४) सुहा, (५) सुधराई, (६) मुल्तानी.
(३) हिंडोल	(१) पुरिया, (२) वसंत, (३) ललित, (४) पंचम, (५) धनाश्री, (६) मारवा.
(४) श्री	(१) गौरी, (२) पूर्वी, (३) गौरा, (४) त्रिवण, (५) मालश्री (६) जेताश्री.
(५) मेघ	(१) मधुमाध, (२) गौड, (३) शुद्धसारंग, (४) वडहंस, (५) सामंत, (६) सोरठ.

(६) नट (१) छायानट, (२) हमीर, (३) कल्याण, (४) केदार, (५) विहागडा, (६) यमन.

રાગરાગિણીના વર્ગીકરણમાં તેણે જે મહાન સિદ્ધાંત સ્પષ્ટતાથી રજુ કર્યો તે એ હતો કે અમુક રાગ અને તેની રાગિણીઓમાં કંઈક સાદૃશ્ય અથવા સમાન લક્ષણો હોવાં જોઇએ. તેનાં વર્ગીકરણ ઉપરથી એ સ્પષ્ટ દેખાય છે કે તેણે પોતે એ સિદ્ધાંતાનુસાર કામ કર્યું છે. રેઝા ખરેખર એક બુદ્ધિશાળી સંગીતકાર હતો. હું ઈચ્છું છું કે, અત્યારે એ જાતના સંગીતકારો આપણને મળે. આ ગ્રંથના એક બે મુદ્દાઓ ઉપર હું આપનું ધ્યાન ખેંચું છું, કે જે ઐતિહાસિક દષ્ટિએ મહત્ત્વના છે.

શુદ્ધમેલ તરીકે બિલાવલ મેલનો ઉપયોગ કરતો સૌથી પ્રથમ પ્રમાણભૂત ગ્રંથ નગમાત-ઇ-આશફી છે. આપ જાણો છો કે આધુનિક હિંદુસ્તાની સંગીતનો મૂળ મેલ આ બિલાવલ જ છે. મેં પહેલાં જણાવ્યું છે કે બિલાવલ મેલ લગભગ યુરોપીયન 'સી'મેજરના સ્કેલને મળતો આવે છે. હું " લગભગ " સાભિપ્રાય કહું છું, કારણકે આપણા હિંદુસ્તાની શુદ્ધ મેલનો છઠ્ઠો સ્વર યુરોપીયન સ્કેલના છઠ્ઠા સ્વર કરતાં સ્હેજ ઉંચો છે. મેં એ પણ નિર્દેશ કરી દીધો છે કે ઉત્તરહિંદના જૂના શુદ્ધ મેલોનું સ્થાન બિલાબલ મેલે કયારે અને કેવી રીતે લીધું તે શોધી કાઢવું એ સંગીતના ઈતિહાસકારો માટે ઘણી મહત્ત્વની વસ્તુ છે. અયોધ્યાના નવાબ અસફઉદ્દૌલાના વખતમાં નગમાત રચાયું હોય એમ જણાય છે. ગ્રંથકાર આપણને કહે છે કે આ ગ્રંથ તેણે મળી શકે તેટલા પોતાના વખતના ઉત્તમ સંગીતકારોની સલાહ લઈને લખ્યો હતો. આ કામ કદાચ તેણે નવાબનાં પ્રમુખપદે સંગીત પરિષદ બોલાવીને કર્યું હોય. અત્યારે પણ આપણા હિંદુસ્તાનમાં ગાયકોને નગમાતમાં આપેલાં રાગલક્ષણો ઉપયોગી થઇ પડશે. આપણા માનવંતા પ્રમુખ સાહેબ આ ગ્રંથની

નકલ મેળવવા ભાગ્યશાળી થયા છે, અને તમે એ જાણીને રાજી થશો કે તેઓશ્રી એ નકલ પરિષદને ભેટ આપવાના છે.

જ્યારે ઉત્તરહિંદમાં આ પ્રવૃત્તિ ચાલતી હતી ત્યારે પશ્ચિમ હિંદમાં પણ આવી જ ચળવળ શરૂ થઈ હતી. જયપુરના મહારાજ **પ્રતાપસિંહદેવે** (રાજ્યકાળ ૧૭૭૯ થી ૧૮૦૪) પોતાનાં બધા પંડિતો અને ઉસ્તાદોની સભા બોલાવી તેમની સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર એક પ્રમાણભૂત ગ્રંથ લખવાનો નિરધાર કર્યો. આ ગ્રંથનું નામ તેણે **સંગીતસાર** આપ્યું. આ પુસ્તકની લાંબી સમાલોચના અહિં કરવાની જરૂર નથી, પણ હું એટલી ટીકા કરવાની રજા લઉં છું કે મહારાજાને આ કાર્ય માટે જે સાહિત્યકારો મળ્યા તે બહુ ઉંચી પંક્તિના હશે નહિં. આ ગ્રંથમાં ઘણા સંસ્કૃત ગ્રંથો વિષે ઉલ્લેખો કરેલા છે, ખાસ કરીને જેવાકે, **રત્નાકર, દર્પણ, રાગમાલા, અનુપવિલાસ, પારિજાત** ઇત્યાદિ. મહારાજા પ્રતાપસિંહના પંડિતોને પણ આમાંનો એક પણ ગ્રંથ સારી રીતે સમજાયો હોય એમ લાગતું નથી. આમ છતાં પણ આ ગ્રંથનું પોતાનું ખાસ મહત્ત્વ છે તેની હું ના નથી પાડતો. રાજાના મહાન ગાયકોએ આપેલાં રાગલક્ષણો હાલ જે રાગો ગવાય છે તે બરાબર છે કે નહિં તેનો નિર્ણય કરવામાં બહુ મહત્ત્વની મદદ આપે તેવાં છે. પણ અહિંઆ એક સાવચેતી આપને આપવી જોઈએ. સંગીત પ્રગતિશીલ કળા છે અને તેથી પ્રચારના સંગીતની યથાર્થતા અથવા કિંમતનો નિર્ણય કરવામાં **શાર્ઙ્ગદેવ પંડિતે** પોતે જ જે સિદ્ધાંત રજુ કર્યો છે તેને અનુસરવું જોઈએ :—

अथवा लक्ष्यप्रधानानि शास्त्राण्येतानि मन्वते ।
तस्माल्लक्ष्यविरुद्धं यच्छास्त्रं नेयं तदन्यथा ॥

સંગીતસારના તાલાધ્યાય વાદ્યાધ્યાય અને નૃત્યાધ્યાય ને વાંચવાની મહેનત નિષ્ફળ નહિં જાય. આપણે ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતની

ઐતિહાસિક સમાલોચનામાં આ ગ્રંથને તેનું યોગ્ય સ્થાન શંકાય વિના આપવું જોઈએ. પોતાના જમાનાના ઘણાખરા ઉસ્તાદોના અભિપ્રાયોનો સંક્ષેપે લેખિત સંગ્રહ કરી સાચવવાનો મહારાજાનો પ્રયત્ન પ્રશંસનીય હતો. સંગીતસાર વિષે એ પણ નોંધવું જોઈએ કે તેનો શુદ્ધમેળ પણ બિલાવલ હોય એમ દેખાય છે.

ઓગણીશમી સદીનો બીજો અગત્યનો ગ્રંથ જેની નોંધ લેવી જરૂરી છે તે કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃત સંગીતરાગકલ્પદ્રુમ છે. ગ્રંથકાર પોતાનું વર્ણન નીચે પ્રમાણે આપે છે.

देवीं वाक्पतिमीश्वरं गणपतिं नत्वा हरिं मारुतिं
संगीतं भरतेशनारदमतं सम्यग् विचार्यादरात् ।
इन्द्रप्रस्थसमुद्भवं विरचितं यत्तानसेनादिभिः
तद् व्यक्तं प्रकरोति नादनिलयं श्रीरागकल्पद्रुमम् ॥

पौत्रोऽहममरानन्द–वेदव्यासद्विजन्मनः ।
पुत्रश्च हीरकानन्द–वेदव्यासस्य धीमतः ॥
कृष्णानन्दाभिधो वेदव्यासो नत्वा सरस्वतीं ।

ભાષામાં રચાયેલાં મળ્યાં તેટલાં ઉત્તમ ગીતોનો સંગ્રહ કરી
ગીતોના ફક્ત શબ્દો જ આપ્યા છે, પણ તેના સ્વરો આ
તેથી આ સંગ્રહ ગાયકને બહુ ઉપયોગી થાય તેવો નથી;
મૂળ શબ્દોનો તે સંગ્રહ હોવાથી ઉપયોગી થઇ પડે
નંદનો શુદ્ધમેલ પણ બિલાવલ હોય એમ લાગે

ઓગણીશમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણી સમક્ષ
વિદ્વાન અને સંગીતકાર રાજા સર એસ. એમ. ટાગોર
ગ્રંથ આવે છે. આ વિદ્વાને આપણા દેશના સં
કાર્ય કર્યાં છે તે ઘણા વર્ષો સુધી અપ્રતિમ રહેશે.
ઘણાં છે, અને તે બધાંની નોંધ અહિં લઈ શકાય
તેમના ચાર સાચી રીતે મગરૂર છે. તેમનાં કેટલાંક
કંઠકૌમુદી, સંગીતસાર અને યંત્રક્ષેત્રદીપિકા
યોગ્ય કિંમત સમજાશે. બીજો પણ એક
બંગાળી ગ્રંથ છે તે કુચબિહારનાં મારા સદ્ગત
બેનરજીનો રચેલો છે, અને ખાસ નોંધવા યોગ્ય
શ્રી. બેનરજીએ યુરોપીયન નોટેશન ઉપર બહુ
ધ્રુપદ અને ખ્યાલ આપ્યાં છે.

આપણી પ્રાંતીય ભાષાઓમાં જે પુસ્તકો
દશકામાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે તે વિષે હું કાંઈ વિવેચન
કારણકે તેમના ગુણદોષની ચર્ચા કરવા જતાં કોઈને
જાય એવી તુલનાઓ કરવાની ફરજ પડે; અને
લાગણી ઉશ્કેરાય. વળી આ પુસ્તકોની સંખ્યા પણ એ
કે તે પુસ્તકોની નિષ્પક્ષપાતી અને યોગ્ય સમાલોચના
છે. આ પુસ્તકોએ પણ તેમની રીતે ઉપયોગી અને
કરી છે. આ સાહિત્યે આપણા શિક્ષિત વર્ગને સંગીત
કારીમાંથી જગાડયાં છે; અને તેમનામાં સંગીત શ્રી

ખીલવવાની ઈચ્છા ઉભી કરી છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ કાંઇ ઓછી સેવા ન કહેવાય પણ આપણા આ આધુનિક પ્રકાશનોમાં બુદ્ધિશાળી વાંચનારને એક વસ્તુની ઊણપ દેખાય છે. આમાંના ઘણાં પુસ્તકોનાં લેખકોમાંથી કોઇએ અત્યારે ગવાતા હિંદુસ્તાની સંગીતના પાયામાં જે મહાન પદ્ધતિ છે તે સ્પષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરી હોય તેમ દેખાતું નથી. આજે કોઈ પદ્ધતિના ગુણોની ચર્ચા કરવાનો મારો ઉદ્દેશ નથી. આપ બધાં જાણો છો કે સંગીતશિક્ષણની વ્યવસ્થિત પદ્ધતિના અભાવે સંગીતની સંતોષકારક પ્રગતિ થવાની થોડી જ વકી હોય છે. પોતે ઉપજાવી કાઢેલાં સ્વરલેખન ઉપર થોડીક અસંબદ્ધ ગીતરચનાઓ કરવાથી અને રાગોનાં લક્ષણો વિષે થોડીક ટીકાઓ કરવાથી મારા મત પ્રમાણે સંગીતપદ્ધતિની ખરી ખોટ પૂરાશે નહિં. આનાથી આગળ જવાની જરૂર છે અને આપણી પદ્ધતિ જે સિદ્ધાંતો ઉપર રચાયેલી છે તે સિદ્ધાંતો પૂરેપૂરા સમજાવવા જોઇએ; અને રાગો અંદરથી કેવી રીતે સંકળાયેલા છે અને આખી યોજનામાં પ્રત્યેકનું શું સ્થાન છે તે પણ બુદ્ધિગ્રાહ્ય રીતે બતાવવું જોઈએ. આપણા નવા પ્રકાશનોમાં આની જ મોટામાં મોટી ખોટ છે. વળી આપણા હાલનાં લેખકો એ એક અગત્યની વસ્તુ પણ ભૂલી જાય છે કે–અત્યારના જમાનામાં જે કાંઇ લખવું અથવા કહેવું હોય તે તદ્દન સ્પષ્ટ અને નિખાલસ હોવું જોઈએ; અને વાંચક કે સાંભળનારનાં સમજણ, તર્ક, અને બુદ્ધિને ગ્રાહ્ય થાય તેવું હોવું જોઈએ, અને ત્યારે જ લોકો ધ્યાન આપે. તમે બધાં મારી સાથે સંમત થશો કે વાંચક વર્ગ ચકિત કરી નાખે તેવાં નહિં પણ પ્રકાશ પાડે તેવાં જ પુસ્તકોની કિંમત કરે છે.

છેવટનાં ૭ સૈકાના હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઈતિહાસની ઉપર પ્રમાણે સમાલોચના કર્યા પછી આપણે હવે તે ઐતિહાસિક સમાલોચનાના મહત્ત્વના મુદ્દાઓ ફરીથી જોઇ જઈએ. આપણે જોયું કે:—

ભાષામાં રચાયેલાં મળ્યાં તેટલાં ઉત્તમ ગીતોનો સંગ્રહ કર્યો છે. લેખકે ગીતોના ફક્ત શબ્દો જ આપ્યા છે, પણ તેના સ્વરો આપ્યા નથી. તેથી આ સંગ્રહ ગાયકને બહુ ઉપયોગી થાય તેવો નથી; છતાં ગીતોના મૂળ શબ્દોનો તે સંગ્રહ હોવાથી ઉપયોગી થઇ પડે તેવો છે. કૃષ્ણાનંદનો શુદ્ધમેલ પણ બિલાવલ હોય એમ લાગે છે.

ઓગણીશમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં આપણી સમક્ષ બંગાલના મહાન વિદ્વાન અને સંગીતકાર રાજા સર એસ. એમ. ટાગોરનો મૂલ્યવાન ગ્રંથ આવે છે. આ વિદ્વાને આપણા દેશના સંગીતાર્થે જે સેવા અને કાર્ય કર્યાં છે તે ઘણા વર્ષો સુધી અપ્રતિમ રહેશે. રાજાનાં પ્રકાશનો ઘણાં છે, અને તે બધાંની નોંધ અહિં લઈ શકાય તેમ નથી. બંગાળ તેમના માટે સાચી રીતે મગરૂર છે. તેમનાં કેટલાંક પ્રકાશનો જેવાંકે, **કંઠકૌમુદી, સંગીતસાર** અને **યંત્રક્ષેત્રદીપિકા** વાંચવાથી જ તેની યોગ્ય કિંમત સમજાશે. બીજો પણ એક **ગીતસૂત્રસાર** નામનો બંગાળી ગ્રંથ છે તે કુચબિહારનાં મારા સદ્ગત મિત્ર **કૃષ્ણધન બેનરજી**નો રચેલો છે, અને ખાસ નોંધવા યોગ્ય છે. આ પુસ્તકમાં શ્રી. બેનરજીએ યુરોપીયન નોટેશન ઉપર બહુ જ કુશળતાથી સો ધ્રુપદ અને ખ્યાલ આપ્યાં છે.

આપણી પ્રાંતીય ભાષાઓમાં જે પુસ્તકો છેવટના બે કે ત્રણ દશકામાં પ્રસિદ્ધ થયાં છે તે વિષે હું કાંઈ વિવેચન કરવા નથી માંગતો; કારણકે તેમના ગુણદોષની ચર્ચા કરવા જતાં કોઈને માઠું લાગી જાય એવી તુલનાઓ કરવાની ફરજ પડે; અને તેથી વિરોધની લાગણી ઉશ્કેરાય. વળી આ પુસ્તકોની સંખ્યા પણ એટલી મોટી છે કે તે પુસ્તકોની નિષ્પક્ષપાતી અને યોગ્ય સમાલોચના આપવી અશક્ય છે. આ પુસ્તકોએ પણ તેમની રીતે ઉપયોગી અને અગત્યની સેવા કરી છે. આ સાહિત્યે આપણા શિક્ષિત વર્ગને સંગીત તરફની બેદરકારીમાંથી જગાડયાં છે; અને તેમનામાં સંગીત શીખવાની અને

ખીલવવાની ઈચ્છા ઉભી કરી છે. મારા અભિપ્રાય પ્રમાણે આ કાંઇ ઓછી સેવા ન કહેવાય પણ આપણા આ આધુનિક પ્રકાશનોમાં બુદ્ધિશાળી વાંચનારને એક વસ્તુની ઊણપ દેખાય છે. આમાંના ઘણાં પુસ્તકોનાં લેખકોમાંથી કોઇએ અત્યારે ગવાતા હિંદુસ્તાની સંગીતના પાયામાં જે મહાન પદ્ધતિ છે તે સ્પષ્ટ રીતે ગ્રહણ કરી હોય તેમ દેખાતું નથી. આજે કોઈ પદ્ધતિના ગુણોની ચર્ચા કરવાનો મારો ઉદ્દેશ નથી. આપ બધાં જાણો છો કે સંગીતશિક્ષણની વ્યવસ્થિત પદ્ધતિના અભાવે સંગીતની સંતોષકારક પ્રગતિ થવાની થોડી જ વકી હોય છે. પોતે ઉપજાવી કાઢેલાં સ્વરલેખન ઉપર થોડીક અસંબદ્ધ ગીતરચનાઓ કરવાથી અને રાગોનાં લક્ષણો વિષે થોડીક ટીકાઓ કરવાથી મારા મત પ્રમાણે સંગીતપદ્ધતિની ખરી ખોટ પૂરાશે નહિં. આનાથી આગળ જવાની જરૂર છે અને આપણી પદ્ધતિ જે સિદ્ધાંતો ઉપર રચાયેલી છે તે સિદ્ધાંતો પૂરેપૂરા સમજાવવા જોઇએ; અને રાગો અંદરથી કેવી રીતે સંકળાયેલા છે અને આખી યોજનામાં પ્રત્યેકનું શું સ્થાન છે તે પણ બુદ્ધિગ્રાહ્ય રીતે બતાવવું જોઈએ. આપણા નવા પ્રકાશનોમાં આની જ મોટામાં મોટી ખોટ છે. વળી આપણા હાલનાં લેખકો એ એક અગત્યની વસ્તુ પણ ભૂલી જાય છે કે—અત્યારના જમાનામાં જે કાંઇ લખવું અથવા કહેવું હોય તે તદ્દન સ્પષ્ટ અને નિખાલસ હોવું જોઈએ; અને વાંચક કે સાંભળનારનાં સમજણ, તર્ક, અને બુદ્ધિને ગ્રાહ્ય થાય તેવું હોવું જોઈએ, અને ત્યારે જ લોકો ધ્યાન આપે. તમે બધાં મારી સાથે સંમત થશો કે વાંચક વર્ગ ચકિત કરી નાખે તેવાં નહિં પણ પ્રકાશ પાડે તેવાં જ પુસ્તકોની કિંમત કરે છે.

છેવટનાં ૭ સૈકાના હિંદુસ્તાનના સંગીતના ઈતિહાસની ઉપર પ્રમાણે સમાલોચના કર્યા પછી આપણે હવે તે ઐતિહાસિક સમાલોચનાના મહત્ત્વના મુદ્દાઓ ફરીથી જોઇ જઈએ. આપણે જોયું કે:—

(ઝ) આ વ્યવસ્થાના કાર્યમાં દક્ષિણના પંડિતોએ પણ સમકાલીન રાજાઓ અને અમીરોની અનુજ્ઞાથી ભાગ લીધો હોય એમ દેખાય છે.

(ઞ) આ દિશામાં છેવટનો મહાન પ્રયત્ન ઓગણીસમી સદીના પ્રારંભમાં થયો હોય એમ દેખાય છે.

(ટ) છેવટનાં સો વર્ષમાં હાલના હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર પદ્ધતિસર સંસ્કૃત ગ્રંથ લખવાનો કોઈએ પ્રયત્ન કર્યો હોય તેમ દેખાતું નથી.

(ઠ) હાલના સમયમાં હિંદુસ્તાની સંગીતના વિદ્યાર્થીએ નીચેના સંગીતગ્રંથોને મોટાં સીમચિન્હ તરીકે ગણવાં જોઇએઃ—

(૧) લોચન કવિ કૃત રાગતરંગિણી
(૨) પુણ્ડરીક વિઠ્ઠલ કૃત સદ્રાગચંદ્રોદય
(૩) „ „ રાગમંજરી
(૪) „ „ રાગમાલા
(૫) „ „ નર્તનનિર્ણય
(૬) પંડિત ભાવભટ્ટ કૃત અનુપરત્નાકર
(૭) „ „ અનુપવિલાસ
(૮) „ „ અનુપાંકુશ
(૯) હૃદયનારાયણ દેવ કૃત હૃદયપ્રકાશ
(૧૦) મહમદ રેઝાખાન કૃત નગમાત-ઈ-આશફી
(૧૧) મહારાજા પ્રતાપસિંગ કૃત સંગીતસાર
(૧૨) કૃષ્ણાનંદ વ્યાસ કૃત સંગીતકલ્પદ્રુમ

હવે, એ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય છે કે સંગીતપરત્વે અત્યારે આપણી શી સ્થિતિ છે? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર બહુ સરળ છે અને તે આ છે. અવલોકન કરતાં આજે આપણને માલુમ પડે છે કે **મુસલમાન ગવૈયાઓએ છેવટના પાંચસો વર્ષમાં**

જે સંગીત દાખલ કર્યું છે તે જ આપણું ઉત્તર હિંદુસ્તાનનું ઉચ્ચ પ્રતિનું સંગીત. અત્યારે ઉપલબ્ધ જૂના સંસ્કૃત ગ્રંથો હવે બંધનકર્તા રહ્યા નથી કારણ કે અત્યારનું પ્રચારનું સંગીત તેમાંના ઘણા મહત્ત્વના મુદ્દાઓથી વિરુદ્ધ પડે છે. આ પ્રમાણે આપણા ગ્રંથો ચાલુ સંગીતની પ્રથા માટે અનુપયોગી થઈ જવાથી કુદરતી રીતે આપણે, આપણાં અજ્ઞાન, નિરક્ષર અને સંકુચિત મનવાળા ગવૈયાઓની દયા ઉપર આધાર રાખવો પડે છે. આપણા આધુનિક વિદ્વાનોએ આ અસંતોષકારક સ્થિતિનાં ઘણાં ગેરલાભો સ્પષ્ટ રીતે જોયાં છે. પણ પૂરતી મદદ અને સગવડના અભાવે આ પરિસ્થિતિને કેવી રીતે કબજામાં લેવી તેની તેમને સમજણ પડતી નથી. સારી કાર્યોપયોગી નવી સંગીતપદ્ધતિની પુનરરચના માટે આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતમાં ઉત્તમ સામગ્રીની ખોટ નથી. દાખલા તરીકેઃ— સારી સંગીત પદ્ધતિ માટે ઉત્તમ શાસ્ત્રીય આધાર ઉપજાવવાને બુદ્ધિશાળી વિવેચકને નીચે જણાવેલા આપણા હિંદુસ્તાની સંગીતના સામાન્ય લક્ષણો સરળતાથી ધ્યાનમાં આવશેઃ—

(૧) છેવટના ત્રણસોં કે ચારસો વરસના અરસામાં દેશના સંગીતને શાસ્ત્રીયરૂપ આપતા વિવિધ ગ્રંથો પ્રચલિત મેલના બાર સ્વરોના આધારે રચાતા હોય એમ દેખાય છે.

(૨) આપણા પ્રાચીન અને અર્વાચીન સંગીત ગ્રંથકારો પ્રથમ જનક ઠાટો નક્કી કરવાનો અને પછી તેમાં રાગોનું વર્ગીકરણ કરવાનો સિદ્ધાંત સ્વીકારતા હોય એમ દેખાય છે.

(૩) (૧) ઓડવ, (૨) ષાડવ અને (૩) સંપૂર્ણ એ ત્રણ પ્રકારોમાં રાગોનું વર્ગીકરણ સર્વાનુમતે સ્વીકારાયેલું હોય એમ દેખાય છે.

(૪) સામાન્ય નિયમ તરીકે રાગ બનવા માટે મેલના બાર સ્વરોમાંથી ઓછામાં ઓછા પાંચ સ્વરોનો ઉપયોગ થયો હોવો જોઈએ.

(૨) સામાન્ય રીતે જોનારને હિંદુસ્તાની સંગીત માટે ભાગે ત્રણ રાગસમુદાયોમાં વહેંચાઇ ગયેલું દેખાય છે. (અ) રિ અને તીવ્ર ધ લેતા રાગો (આ) રિ અને કોમળ ધ લેતા રાગો, (ઇ) ગ અને કોમળ **ની** લેતા રાગો.

(૩) દરેક હિંદુસ્તાની રાગને પોતાનો વાદી અથવા મુખ્ય સ્વર હોય છે જેનો ઉપયોગ ઉત્તરનો કળાકાર વિશિષ્ટ રીતે કરે છે.

(૪) વાદી સ્વરના સ્થાન પ્રમાણે રાગોને પૂર્વ અને ઉત્તર એવા વિભાગોમાં વ્હેંચી નાખવામાં આવ્યા છે.

(૫) અમુક અમુક રાગો માટે દિવસ અને રાતના અમુક પ્રહરો નિયત કરેલા હોય છે. આમાં માનસિક અને શારીરિક ધર્મોના આધારે પ્રવર્તતી કોઇ યોજના હોય એમ લાગે છે.

(૬) હિંદુસ્તાની પદ્ધતિમાં તીવ્ર મધ્યમ બહુ જ અગત્યનો ભાગ ભજવે છે. આનાથી ઠાઠની ગોઠવણી સરળ થાય છે એટલું જ નહિ પણ તે ગાનાર કે સાંભળનારને રાગનો સમય નક્કી કરવામાં મદદ કરે છે.

(૭) સૂર્યોદય અને સૂર્યાસ્ત વખતે ગાવાના રાગો **સંધિપ્રકાશ** રાગો તરીકે ઓળખાય છે. આ રાગો સાધારણ રીતે રિ અને કોમળ ધ લેતા રાગવર્ગમાં આવે છે.

(૮) જે રાગોમાં ગ અને કોમળ **ની** હોય છે તે રાગો મધ્યાન્હ કે મધ્યરાત્રીએ ગાવાનાં હોય છે.

(૯) જે રાગોમાં **રી**, ધ, ગ અને તીવ્ર **ની** હોય તે સંધિપ્રકાશ રાગો પછી તરત જ ગાવાનાં હોય છે.

(૧૦) વાદી સ્વરમાં ફેરફાર કરવાથી સંધ્યાના રાગને સરળતાથી પ્રભાતના રાગમાં પલટી શકાય છે.

(૧૧) ઉત્તરહિંદુસ્તાનનાં ગવૈયાઓની રાગોમાં વિવાદી સ્વરો દાખલ કરી દેવાની પોતાની ખાસ રીતો હોય છે.

(૧૨) પૂર્વ રાગોનું સૌંદર્ય તેમના આરોહમાં હોય છે, જ્યારે ઉત્તર રાગોનું સૌંદર્ય અવરોહમાં હોય છે.

(૧૩) સંધિપ્રકાશ પહેલાંના રાગો એટલે કે જે રાગો દિવસ અને રાતનાં ત્રીજા પ્રહરમાં ગવાય છે તે રાગો **સા મ** અને **પ** સ્વરો લંબાવે છે અને આ રાગોમાં વાદી તરીકે આ ત્રણમાંનો એક સ્વર હોય છે.

(૧૪) સામાન્ય રીતે સાંજના સંધિપ્રકાશ રાગો એક સાથે **ગ** અને **ની** બન્ને છોડી દેતા નથી, અને સવારના સંધિપ્રકાશ રાગો **રી** અને **ધ** નો એક સાથે ત્યાગ કરતા નથી.

(૧૫) હિંદુસ્તાની ગાયકો કણો, વિસ્તરો અને અલંકારો વાપરે છે તે ઘણી બાબતોમાં દક્ષિણનાં ગાયકો કરતાં જુદાં હોય છે. ઉત્તરનાં ગાયકોનાં ગમકો દક્ષિણના ગાયકોના ગમકો કરતાં જુદા હોય છે.

(૧૬) ઉત્તરના સંગીતકારનું આલાપગાન દક્ષિણના આલાપગાનથી સહેલાઈથી જુદું પાડી શકાય છે.

(૧૭) ઉત્તરના સંગીતપ્રબંધોની રચના દક્ષિણ કરતાં જુદી હોય છે.

(૧૮) ઉત્તરની સંગીતપદ્ધતિમાં રાગોનાં કેટલાંક કલાત્મક મિશ્રણોની છૂટ આપવામાં આવે છે જ્યારે દક્ષિણ પદ્ધતિમાં આના માટે સ્થાન નથી.

(૧૯) ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિની તાલવ્યવસ્થા કર્ણાટકી સંગીતપદ્ધતિની તાલવ્યવસ્થા કરતાં ખાસ જુદી પડે છે.

(૨૦) ઉત્તરનો ગાયક રાગને માટે તાલનો ભોગ આપે છે જ્યારે દક્ષિણનો ગાયક આનાથી ઉધું કરતો દેખાય છે.

આનાંથી વધારે મુદ્દા આપવાની જરૂર હું જોતો નથી.

હવે અહિંઆ આપ એ પ્રશ્ન પૂછશો કે દક્ષિણના ગ્રંથોના શાસ્ત્રીય આધારો ઉત્તર માટે કામમાં આવે તેવી સંગીત પદ્ધતિની કેવી રીતે રચના

થઈ શકે ? મારા માનવા પ્રમાણે આ બહુ સહેલાઈથી થઈ શકે તેવું છે. દક્ષિણના પંડિત વ્યંકટ મખીએ જે કિંમતી કાર્ય કર્યું છે તે આપણને દોરવા માટે ઉત્તમ નમૂનારૂપ થઈ પડશે.

દક્ષિણના ગ્રંથકારો પોતાની પદ્ધતિના આધાર તરીકે મેળના બાર સ્વરોનો ઉપયોગ કરે છે અને તેજ સ્વરોનો ઉપયોગ ઉત્તરનાં સંગીતકારો પણ કરે છે. આ એક અનુકૂળ બાબત છે દાક અને રાગની રચનાના સિદ્ધાંતો પણ આપણા સરખાં જ છે. તેથી **વ્યંકટ મખીએ** ગણિતની દૃષ્ટિએ જે ચોક્કસ બોતેર મેલકર્તા અથવા જનકમેલ નક્કી કર્યા છે તે તેનાં કારણો સાથે આપણને પણ ઉપયોગી થશે. તેનાં કારણો ચોથા **મેલ પ્રકરણમાં** આપ્યા છેઃ—

ननु द्विसप्ततिर्मेला भवता परिकल्पिताः ॥८०॥
प्रसिद्धाः पुनरेतेषु मेलाः कतिचिदेव हि ।
दृश्यन्ते न तु ते सर्वेऽपि तेन तत्कल्पनं वृथा ॥८१॥
कल्पनागौरवन्यायादिति चेदिदमुच्यते ।
अनन्ताः खलु भेदास्ते देशस्था अपि मानवाः ॥८२॥
तेषु सांगीतिकैरुच्चावचसंगीतकोविदैः ।
ये कल्पयिष्यमाणाश्च कल्प्यमानाश्च कल्पिताः ॥८३॥
अस्मदादिभिरज्ञाता ये च शास्त्रैकगोचराः ।
ये च देशीयरागास्तद्राग—सामान्यमेलकाः ॥८४॥
ये नपन्तुवराळ्यारळ्यकलत्याणिप्रमुखा अपि ।
नानादेशीयरागास्तद्रागसामान्यमेलकाः ॥८५॥
संग्रहीतुं समुन्नीता एते मेला द्विसप्ततिः ।
ततश्चैतेषु वैयर्थ्यशङ्का किं कारणं भवेत् ॥८६॥

દક્ષિણ ઇલાકામાં પંડિત વ્યંકટ મખી એક બહુ મોટા પ્રમાણભૂત પંડિત ગણાય છે. તેઓ બેશક એક શક્તિમાન લેખક હતા. જ્યાંસુધી સંગીતમાં વપરાતા સ્વરોની સંખ્યા બાર છે ત્યાંસુધી મેલકર્તાઓની સંખ્યા બોતેર કરતાં વધારે થઈ ન શકે તેનાં જે કારણો તેમણે આપ્યાં છે તે જાણવા જેવાં છેઃ—

यदि कश्चिन्न दुर्नीतमेलेऽभ्यस्तद्विसप्ततेः ॥ ८९ ॥
न्यूनं वाप्यधिकं वापि प्रसिद्धैर्द्वादशस्वरैः ।
कल्पयेन्मेलने तर्हि ममायासो वृथा भवेत् ॥९०॥
न हि तत्कल्पने भालालोचनोऽपि प्रगल्भते ।
तस्माद्यथैकपञ्चाशद्वर्णाः स्युर्मातृकाभिधाः ॥९१॥
न हीयन्ते न वर्धन्ते तथा मेला द्विसप्ततिः ।
एवं सामान्यतो मेलाः प्रोक्ता द्व्यधिकसप्ततिः ॥९२॥

હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિના જનક ઠાઠોની પૂરેપૂરી સંખ્યા તરીકે બોતેર મેલને સ્વીકારીને હવે આપણે બોતેર મેલોમાંથી ગણિતની દૃષ્ટિએ પૂર્ણ ઓડવ, ષાડવ, અને સંપૂર્ણ રાગો ઉપજાવવા **ભાવભટ્ટના** ગ્રંથોની પદ્ધતિને અનુસરીએ. ભાવભટ્ટ કહે છે કેઃ—

रागस्तु नवधा प्रोक्तः पूर्णः स्यात् सप्तभिः स्वरैः ।
षड्भिः षाडवसंज्ञः स्यादौडुवः पञ्चभिर्भवेत् ॥१४॥
यथार्थनामकाः षट् स्युर्भेदा भावप्रभाषिताः ।
पूर्णौडुवकसंज्ञस्तु पूर्णषाडवसंज्ञकः ।
तथौडुवकपूर्णः स्यात् षाडवाद्यस्तु पूर्णकः ॥१५॥

पाडवौडुवकश्चापि तथौडुवकपाडवः ।
प्रोक्तो नवविधो रागः श्रीजनार्दनसूनुना ॥
(अनुपसंगीतविलास रागाध्याय)

જ્યારે આ રીત આપણે દરેક મેલને લાગુ કરીશું ત્યારે તેમાંથી આપણને શક્ય તેટલા જન્ય રાગો મળશે. ઉત્તર હિંદુસ્તાનમાં અત્યારે ગવાતા રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે આ બોતેર ઠાકમાંથી આપણને જેટલા જરૂરી હોય તેટલાં જ પસંદ કરી પછીથી આખી પદ્ધતિની રચના કરીએ.

આ પ્રમાણે તમે જોઈ શકશો કે આપણા ચાલુ હિંદુસ્તાની સંગીતને મજબુત પાયા ઉપર સ્થિર કરવાનું કાર્ય શક્ય અને સરળ છે; અને આ રીતે આ વિષયનો અભ્યાસ પણ સરળ થઇ પડશે. વળી, આમ કરવા છતાં પણ આપણે આપણા ઉત્તરના સંગીતનું પ્રત્યેક લક્ષણ સાચવી શકીશું અને તે રીતે આપણી પદ્ધતિ દક્ષિણની પદ્ધતિથી જુદી રહે તેવી સ્થિતિમાં પણ રાખી શકીશું. આ બોતેરમાંથી હું તો ફક્ત દશ લોકપ્રચલિત મેલો (જનક મેલો) પસંદ કરૂં. અને આપણા હાલનાં બધા ચાલુ રાગોનું તેમાં વર્ગીકરણ કરૂં. રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યા પછી બીજું પગલું એ ભરાય કે ક્રમપૂર્વક આમાંનો પ્રત્યેક રાગ લઇ તેનું વિગતવાર વર્ણન કરવું અને તેનાં ભેદક લક્ષણો આપવાં; અને આ સાથે પ્રાચીન ગ્રંથકારોને આ રાગો માટે જે કાંઇ કહેવાનું હોય તે પણ આપી શકાય.

અહિં તમે મને સ્વભાવિક રીતે પૂછશો કે આ બધું શી રીતે, કયારે અને કોણ કરે? આ પ્રમાણે બધું કરવાનો મેં પ્રયત્ન કર્યો છે અને મારા પ્રયાસોના પરિણામે મેં **लक्ष्यसंगीतम्** નામના મારા સંસ્કૃત ગ્રંથમાં પ્રકાશિત કર્યા છે. આ પુસ્તક મેં બહુ જ સરળ સંસ્કૃત શૈલીમાં લખ્યું છે, અને તેનો વિષય સંસ્કૃત ન જાણનારાઓને પણ

પૂરેપૂરો સુગમ થાય તેટલા માટે મેં મરાઠીમાં વિસ્તૃત ટીકા લખી છે. આ ટીકાનાં લગભગ ૧૫૦૦ પાનાં જેટલા ત્રણ ગ્રંથો પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂકયા છે.* આ પુસ્તક સંસ્કૃતમાં લખવાનો ઉદ્દેશ પાંડિત્ય બતાવવાનો કે વાંચક વર્ગ ઉપર તેને એક પ્રાચીન સંસ્કૃત ગ્રંથ તરીકે ઠોકી બેસાડવાનો નથી, પણ દેશના બધા ભાગના કેળવાયેલા હિંદીઓ તેનો લાભ લઈ શકે તેટલા માટે જ તે પુસ્તક સંસ્કૃતમાં લખવામાં આવ્યું છે. આ હકિકત પુસ્તકનું મુખપૃષ્ઠ જોવાથી જ સ્પષ્ટ થઇ જશે. આ પુસ્તકને કર્તાનું નામ આપ્યા વિના પ્રસિદ્ધ કરવાનો હેતુ એ હતો કે વાચકવર્ગ વધારે છૂટથી તેના ઉપર વિવેચન કરી શકે; મેં મારૂં નામ આપ્યું હોત તો કદાપિ તે વર્ગ તેટલી છૂટથી વિવેચન ન કરત! આ ઉપરાંત બીજો ઉદ્દેશ એ પણ હતો કે આવા સ્વતંત્ર વિવેચનમાંથી જે કાંઇ ભૂલો અથવા ખામીઓ પ્રકાશમાં આવે તે ભૂલોને આ ગ્રંથની ટીકામાં સુધારવાની તક મળે. આ ગ્રંથોની સ્થાનિક પત્રોમાં સારી સમાલોચના આવી છે, અને આ વિષય સમજનારાઓમાં તે ગ્રંથની કિંમત અંકાતી જાય છે. જુદાજુદા રાગોનાં લક્ષણો વિષેના નિયમો અને તેમને ગાવાની રીતના જુદાજુદા વર્ણનોને લોકોમાં વધારે પ્રચલિત કરવા, મેં સેંકડો સરળ **સા રી ગ મ** અને લક્ષણગીતો તૈયાર કર્યાં છે; અને સંગીતના વિદ્યાર્થીઓને તેનો લાભ સરળતાથી મળી શકે તે માટે આ બધાંને ગ્રંથાકારે તેમની મૂળ કિંમતે બજારમાં મૂકયાં છે. **હાલમાં ગવાતા રાગોનું યથાર્થ અને વિશ્વસનીય સ્વરૂપ આવે તેટલા માટે આ ગીતોની રચનામાં, હું ઉત્તમ ગાયકો પાસેથી જે રાગો શીખેલો તેમને મેં નમૂના તરીકે વાપર્યાં છે; અને ફક્ત તેમાં જ્યાં આવશ્યક હોય** ત્યાં જ થોડાક સુધારા કર્યાં છે. આમાંના કેટલાંકગીતો તો લોકપ્રિય થઇ ચૂકયાં છે; અને એ પણ સમયનું શુભચિન્હ છે કે ગવૈયાઓના વર્ગમાં પણ આ ગીતોને આદર મળ્યો છે. "**लक्ष्यसंगीतम्**"માં અને

* ચોથો ભાગ પણ પ્રસિદ્ધ થઈ ચૂકયો છે. અનુવાદક.

"હિંદુસ્તાની સંગીત પદ્ધતિ" નામના તેના ટીકાગ્રંથોમાં વર્ણવેલી પદ્ધતિપ્રમાણે સંગીત શિક્ષકો તૈયાર કરવાને માટે મેં કેટલાક સારા કંઠવાળા ખાસ વિદ્યાર્થીઓને તૈયાર કરવા માંડયા છે; અને મને આશા છે કે હિન્દુસ્તાની સંગીતના અભ્યાસ અને શિક્ષણ સરળ અને વ્યવસ્થિત કરવા માટે મેં જીંદગીભર નમ્રભાવ જે તત્કાલ પૂરતો નિઃસ્વાર્થ પ્રયત્ન કર્યો છે તે સફળ થશે.

હવે હું આપમાંના જેઓએ આ પુસ્તક નથી વાંચ્યું તેમને મારી રચેલી પદ્ધતિનો ટુંકો પણ પૂરો ખ્યાલ આપવાની રજા લઉંછું. રાગોનાં મુખ્યધર્મોને બાદ ન આવે તેવા અસંખ્ય રંજક સ્વરસંયોજનો શક્ય છે; છતાં પણ આપ સંમત થશો કે આપણા હિંદુસ્તાની ગવૈયાઓ લગભગ બસો વિવિધ રાગો ઉપરાંત વધારે રાગો ગાતાં માલુમ પડતાં નથી. આ રાગોને લઇને મેં પંડિત **વ્યકંટમખીના ચતુર્દંડીપ્રકાશિકા**માં આપેલા બોતેર જનક મેલ અથવા ઠાઠોનો ઉપયોગ કરી તેમાંથી હિંદુસ્તાની રાગો માટે સરળતાથી જનકમેલ તરીકે વાપરી શકાય તેવા માત્ર દશ પસંદ કર્યા. હું તમને એ પણ જણાવી દઉં કે આ વિદ્વાન પંડિતે પણ તેમના વખતના દક્ષિણના રાગોનું વર્ગીકરણ કરવા માટે તેમાંના ઓગણીશ મેલ જ પસંદ કર્યા હતા. મેં જે દશ ઠાઠો પસંદ કર્યા તે નીચે પ્રમાણે છેઃ–

(१) शान्तकल्याण	यमन.
(२) धीरशंकराभरण	बिलावल.
(३) हरिकेदारगौळ	खमाज.
(४) मायामालवगौळ	भैरव.
(५) काशीरामक्रिया	पूर्वी.
(६) गमकक्रिया	मारवा.

(૭)	श्रीराग	काफी.
(૮)	नारीरीतिगौळ	आसावरी.
(૯)	जनीतोडि	भैरवी.
(૧૦)	शैवपंतुवराळी	तोंडी.

પછી મેં દશ ઠાઠોમાંનાં એક અથવા બીજા ઠાઠ નીચે બધાં રાગોનું વર્ગીકરણ કર્યું, અને આ પ્રમાણે વર્ગીકરણ કરવામાં જનક ઠાઠ અને તેની નીચે મૂકવાના રાગોમાં રહેલું સામ્ય ધોરણ રૂપે સ્વીકાર્યું. ઉદાહરણ તરીકે, **હમીર, કેદાર, કામોદ, શ્યામ** ઇત્યાદિ અને એને મળતા બીજા રાગો કે જેમનામાં **યમન** ઠાઠની સાથે સ્પષ્ટ સામ્ય છે, તેમને યમન ઠાઠ નીચે મૂકયા. આ જ પ્રમાણે, **શ્રી, જેતા-શ્રી, ટંકી, પૂરીયા-ધનાશ્રી, માલવી, ગૌરી** ઇત્યાદિને પૂર્વીઠાઠ નીચે મૂકવામાં આવ્યા; જ્યારે, **કાલીંગડા, ગુણકી, જોગી, રામકલી** વગેરેને **ભૈરવઠાઠ** નીચે મૂકવામાં આવ્યા. આ આખું વર્ગીકરણ **સંગીતકલ્પદ્રુમાંકુર** નામના ગ્રંથમાં નીચે જણાવેલા દશ શ્લોકોમાં બહુ કુશળતાથી અને સંક્ષિપ્તતાથી વર્ણવેલું છે. આ ગ્રંથ **લક્ષ્યસંગીતનો** સંક્ષેપ છે. ઉત્તર હિંદુસ્તાની સંગીતને વ્યવસ્થિત કરવાના કાર્યમાં મારા માનનીય સહાયક નિઝામ સરકારના આશ્રિત પ્રસિદ્ધ સંગીત વિદ્વાન પંડિત **અપ્પાતુલસીની** આ કૃતિ છે. ઉપર જણાવેલા દશ શ્લોકો નીચે પ્રમાણે છે:-

मेलाः स्युर्दश गीतिपद्धतिगताः कल्याणवेलावली
खम्माजा ह्यथ भैरवस्तदनुगा भैरव्यथासावरी ।
तोडी पूर्व्यथ मारवा बहुमता काफीति रागाः क्रिया-
सौकर्यादिह वैणिकैरभिहिताः श्रीशावतारा इव ॥ १

मेले कल्याणनाम्नि प्रभवति यमनः शुद्धभूपौ हमीरः
श्यामच्छायानटोऽयं विलसत इह कामोदकेदारसंज्ञौ ।
हिंदोलो मालश्रीस्तदनु यमनिका गौडसारंग एवं
प्रख्याताश्चन्द्रकान्तप्रभृतय इतरेऽप्यत्र वै जन्यरागाः ॥ २

मेले वेलावलीये विहगककुभपाहाडिकादेशकाराः
शुक्ला नट्टोऽथ दुर्गा तदनु निगदिता देवगिर्येप माडः ।
सर्पर्दा शंकरोऽसावपि च गुणकरिर्नाम हंसध्वनिश्च
लच्छाशाखश्च हेमप्रभृतय इह संकीर्तिता जन्यरागाः ॥ ३

खम्माजाभिधमेलके सुमधुरा झिंझूटिका सोरठी
खम्बावत्यथ देशकस्तिलककामोदोऽथ रागेश्वरी ।
दुर्गा चापि तिलंगिका जयजयावती च नारायणी
गौडोऽथो बडहंसकश्च कथिता नागस्वरावल्यपि ॥ ४

मेले भैरवनामकेऽप्यथ कलिंगो मेघरंजन्यथो
सौराष्ट्री किल योगिनी गुणकली सा रामकेली पुनः ।
बंगालः शिवभैरवश्च ललितायुक् पंचमोऽहीरिका
गौरी चापि हिजेजकोऽप्यथ च सावेरी विभासादयः ॥ ५

मेले पूर्व्यभिधानके प्रकथिता गौरी च रेवा पुनः
मालव्यप्यथ सा त्रिवेण्यथ च जैतश्रीश्च टंकी तथा ।
वासन्ती परजाभिधा प्रकथिता पूर्याधनाश्रीरथ
श्रीरागश्च विभासदीपकमुखा रागास्तदुत्पत्तिकाः ॥ ६

मेलेऽस्मिन् मारवाख्ये श्रमदुरधिगमे पूरिया संमतेयम्
तत्रैवैषा प्रसिद्धा विलसति ललिता सोहनी मालिगौरा ।

भैरवारा साजगिर्यप्यथ तदनुवराटी च जैत्रो बिभासः
सन्त्यन्ये पंचमाद्यस्त्विह खलु बहवो भट्टिहारादयोऽपि ॥ ७
काफी धान्यथ पीलुसैन्धविघनाश्रीदेशिवागीश्वरी–
सूहाभीमपलासिकाश्च पटमंजर्यप्यथो ऽ डूणकः ।
नीलाम्बर्यथ हंसकंकणिशहाणामेघमल्लारकाः
सुभाही च हुसेनिनायकिबहारामध्यमादादयः ॥ ८
मेले चासावरीयेऽप्यतिरुचिरतरे जौनपूरी तथैव
गान्धारो देवपूर्वस्तदनु च कथिता भैरवी सिन्धुपूर्वा ।
अड्डाणो देशिकेयं पुनरथ दरबार्यत्र कर्णाटसंज्ञ–
श्चैवं चान्ये खटाद्या इह किल बहवः कीर्तिता जन्यरागाः॥ ९
मेले भैरविकाह्वयेऽतिमधुरेऽस्मिन् मालकौशिस्तथा
भूपालोऽथ धनाश्रिका तदनु जंगूलोऽप्यथो मोटकी ।
सामन्तोऽपि च शुद्धपूर्वक इह प्रोक्तस्तथा झीलफो
रागाश्चात्र वसन्तपूर्वकमुखार्याद्यास्तु जन्याः स्मृताः ॥ १०
तोडीमेले तोडीभेदा बहवोऽपि गुर्जरीप्रमुखाः ।
भिन्नैकमूलतानी मेलं सार्धं वितन्वती नूनम् ॥ ११

સંસ્કૃતમાં લખાયેલા હોઈ, ઘણા સંગીતપ્રિય લોકોને અડચણ આવે તેથી આ જ લેખકે હિંદીમાં "રાગચંદ્રિકાસાર" નામનું પુસ્તક લખ્યું છે જે સંસ્કૃતમાં લખેલા રાગચંદ્રિકાનો લગભગ અનુવાદ છે. આ પ્રમાણે આખી પદ્ધતિનું ખોખું તૈયાર કર્યાં પછી મેં મારૂં ધ્યાન બીજા વિવિધ જન્યરાગોના ભેદક લક્ષણો તરફ આપ્યું. આ લક્ષણો સંક્ષેપમાં મેં "लक्ष्यसंगीतम्" માં આપ્યાં છે, અને તેની

વિસ્તારથી ચર્ચા "હિંદુસ્તાનીસંગીતપદ્ધતિ" માં કરી છે. તેમાં મેં પુષ્કળ ઉદાહરણો પણ આપ્યાં છે કે જેથી સાધારણ બુદ્ધિનો પણ સંગીતપ્રેમી અને આવશ્યક ધીરજવાળો વિદ્યાર્થી વિવિધ ઠાઠો નીચે આવતા જન્યરાગોને ચોકસાઈથી જુદાં પાડી શકે અને ગોઠવી શકે.

સાધારણ રીતે, રાગોમાં ભેદ, દરેકનાં મુખ્ય લક્ષણો આપીને કરવાનો નિયમ સાચવ્યો છે. આ લક્ષણો નીચે પ્રમાણે છેઃ–

(૧) રાગ ઓડવ, ષાડવ કે સંપૂર્ણ છે ?

(૨) આ રાગ ગાવા માટે યોગ્ય સમય કયો છે ?

(૩) કયા સ્વરો તે છોડી દે છે ? અને તે સ્વરો આરોહમાં છોડે છે કે અવરોહમાં ?

(૪) રાગના વાદી અથવા મુખ્ય સ્વરો કયા છે અને તેના સંવાદી સ્વર કયા છે ?

(૫) રાગોના વિસ્તારમાં કયા અનુવાદી (વાદી અને સંવાદી સ્વરોથી ઇતર) સ્વરોનો કેવી રીતે ઉપયોગ કરવાનો છે ?

(૬) રાગનું સૌંદર્ય પૂર્વાંગ કે ઉત્તરાંગમાં છે અને વળી આરોહ કે અવરોહમાં છે ?

(૭) રાગો ગાવામાં કયી ભૂલોથી બચવું જોઇએ ?

(૮) બહુ નજીક નજીકના રાગોમાં કેવી રીતે સૂક્ષ્મતાથી ભેદ કરવો ? જેવાં કે श्री અને गौरि, जैताश्री અને पूरियाधनाश्री, आसावरीઅને जौनपुरी, देशी અને देवगांधार, त्रिवेणी અને टंकी, मारवा અને पूरिया, भटियार અને भंखार, भैरव અને रामकली, भीमपलासी અને धनाश्री, काफी અને सिन्दूरा, बिहाग અને शंकरा, देश અને सोरठ ઇત્યાદિ.

આ ઉપરાંત, ग्रह, अंश, न्यास, અને विश्रान्तिस्थान બતાવીને રાગોના પ્રસ્તાર વિષે સામાન્ય સૂચનાઓ આપવામાં આવી છે. વળી તે ઉપરાંત રાગોની પકડ પણ બતાવવામાં આવી છે: જેમકે, પૂર્વી દર્શાવવાને માટે " नि, सारेग, मग" અથવા પૂરિયા રાગ દર્શાવવાને માટે " सानिधनि ઈત્યાદિ. વળી, આ પ્રસ્તાર દર્શાવવા માટે લાંબા ઉદાહરણો આપવામાં આવ્યાં છે જેથી રાગો શુદ્ધ રીતે સૌંદર્યથી અને માધુર્યથી ગાઈ શકાય અને વિસ્તારી શકાય.

ટુંકામાં, રાગો અત્યારે ગવાય છે તે પ્રમાણે તેમને ચોકસાઇથી નિશ્ચિત રીતે અને સંપૂર્ણતાથી નોંધવા માટે મારાંથી બનતું મેં કર્યું છે; અને રાગોના અભ્યાસ અને ગાન તો થોડીક સરળ જાતમહેનતથી થઇ શકે. આપણા અત્યારના અજ્ઞાન ગવૈયાઓની શિક્ષણપદ્ધતિ અશાસ્ત્રીય છે કારણ કે તે અવ્યવસ્થિત છે; અને તેથી તે કેળવણી પામેલા વિદ્યાર્થીને બહુ ગ્રાહ્ય લાગતી નથી. વળી તે બિનજરૂરી રીતે લાંબી અને કંટાળા ભરેલી તથા સ્થાયી પરિણામો ન આપે તેવી છે. આ બધામાંથી મેં સંગીતને બચાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે. **લક્ષ્યસંગીત** અને **હિંદુસ્તાની સંગીતપદ્ધતિ**ની મદદથી અભ્યાસ કરનાર વિદ્યાર્થી ઓછામાં ઓછું આટલું તો મેળવશે: સંગીતનો દૃઢ અને નિશ્ચળ પાયો ! અને ગાયનનાં કામમાં પૂર્ણતા અને સૌંદર્ય પ્રસંગ મળે ઉત્તમ ગાયકોને સાંભળવાથી તે મેળવી શકશે. આ પદ્ધતિના દરેક વિદ્યાર્થી માટે ચોક્કસ સ્વરજ્ઞાન ઉપર એક આવશ્યક વસ્તુ તરીક ભાર મૂકવામાં આવે છે. આને માટે પૂરતી સામગ્રી મારી ક્રમિક પુસ્તકમાલિકાની સ્વરમાલિકામાં આપેલી છે. આવું ચોક્કસ સ્વરજ્ઞાન મેળવ્યા પછી માધુર્ય અને સૌંદર્ય સરળતાથી મેળવી શકાય છે.

લક્ષ્યસંગીત સૂત્ર ગ્રંથ જેવો છે અને તે કરવાનો ઉદ્દેશ એ છે કે તે સહેલાઈથી મ્હોડે કરી શકાય. रागकल्पद्रुमांकुर, रागचंद्रिका અને चन्द्रिकासार જેવા ગ્રંથોનો પણ આ જ ઉદ્દેશ છે. મારા

મિત્ર આપણા પ્રમુખ ઠાકુર. એમ. નવાબ અલિખાન સાહેબને મારી
વર્ગીકરણની રીત પસંદ પડવાથી તે રીત લેાકપ્રિય બનાવવા મેં રચેલી
પદ્ધતિનેા ઉત્તર હિંદમાં પ્રચાર કરવા તેમણે ઉર્દુમાં 'મારફત-ઉલ-
નગમાત' નામનેા ગ્રંથ રચ્યેા છે; કારણ ત્યાંની મુખ્ય ભા
છે. આ ગ્રંથમાં એ પદ્ધતિ આવી જાય છે, અને મને '
આનંદ થાય છે કે આ ગ્રંથની બીજી મેાટી આવૃત્તિ નીકળ
સંસ્કૃત કે ઉર્દુ નથી આવડતું તેમને પણ આ
તેટલા માટે મારા કેટલાક મિત્રોએ આ પદ્ધતિના પ્રથમ
તીમાં અનુવાદ કર્યો છે, અને બીજા અને ત્રીજા ભાગન
થઈ રહ્યાં છે.* વળી, દક્ષિણવાસી સંગીતપ્રેમ
પુસ્તકેા તરફ ખેંચાયું છે એ મારા માટે મેાટા

આ પ્રમાણે એક પડ્જગ્રામ ઉપર ઉત્તર
વ્યવસ્થા કરવાનેા પ્રયાસ કરીને અને
છેવટનાં નવ કે દશ વર્ષમાં જાહેર મતની
હું એટલું કહી શકું છું કે, આ પદ્ધતિ ઠીક
છે, અને જ્યારે આપણું સંગીત બહુ અસંતોષ
પડ્યું હતું તેવે સમયે તેને આ પદ્ધતિ આવશ્યક

આ બધી વિગતેા તમારી સમક્ષ રજુ
મારી જાતની જાહેરખબર કરવાનેા અથવા
નથી; પણ ફક્ત એટલેાજ સરળ
પ્રયાસને આપ નિષ્ણાતોનાં પ્રામાણિક અને
લાભ મળે. હું આપને ખાત્રી આપું છું કે
સૂચનાએા મેળવવાને હું સદાયે તૈયાર છું,

*પ્હેલા ભાગનેા ગુજરાતી અનુવાદ
ગુજરાતી અનુવાદેા હજી પ્રગટ થયા નથી.

અને સૂચનાઓ, મેં જે કાર્ય માથે લીધું છે તેમાં મદદરૂપ છે. મારા જીવનનો મુખ્ય ઉદ્દેશ કળાઓની આ શિરોમણિ કળાને તેની અધમ સ્થિતિમાંથી ઉગારવાનો છે, અને કાંઈ અંગત લાભ મેળવવાનો નથી. હું હંમેશા મારા ટીકાકારોને આવકાર આપતાં આવ્યો છું અને તેમને મારા હિતકર્તાઓ માનું છું.

આપણા ઉત્તર હિંદુસ્તાનના સંગીતના પુનર્જીવનકાર્યમાં આ મેં પ્રથમ પગલું ભર્યું છે અને પરિણામે મારા પ્રયાસને ઠીકઠીક સફળતા મળી છે. મારે માટે એ આનંદની વાત છે કે હું મારી પછીના કાર્યકર્તાઓ માટે એક નમૂનો તૈયાર કરવા શક્તિમાન થયો છું. આ નમુનાને તેઓ સુધારશે અને સંપૂર્ણ કરશે; અને મને પૂરેપૂરી આશા છે કે થોડાક વર્ષમાં આપણા સંગીતના શિક્ષણની સરળ પદ્ધતિ હયાતીમાં આવશે, અને આ પ્રમાણે લોકશિક્ષણમાં તેનો ઉપયોગ થઈ શકશે. અને ત્યારે જ હિંદુસ્તાનની મહત્ત્વાકાંક્ષા પરિપૂર્ણ થશે, કારણકે ત્યાર પછી જ હિંદીઓ યુનિવર્સીટીઓના અભ્યાસક્રમમાં સંગીત દાખલ કરાવી શકશે અને એ રીતે સંગીતનું શિક્ષણ સર્વસાધારણ અને સાર્વત્રિક થશે; અને જો પરમાત્માની કૃપા હશે તો, ઉત્તર અને દક્ષિણ બન્ને સંગીતપદ્ધતિઓનો સમન્વય થશે; અને આ પછી આખા રાષ્ટ્ર માટે રાષ્ટ્રીય સંગીત હયાતીમાં આવશે અને આપણી અંતિમ મહત્ત્વાકાંક્ષા પૂરી થશે. કારણ કે ત્યારે જ આ મહાન્ પ્રજા એક જ ગીત ગાતી થશે! એકવાર સંગીતની પદ્ધતિ હયાતીમાં આવી, પછી જ શિક્ષણ આપવાનાં દ્વારો આપોઆપ ઉઘડશે, અને પછી સંગીતનું ફરજીઆત શિક્ષણ આપવાનું પણ આપોઆપ થઈ આવશે. સહેલાં પાઠ્યપુસ્તકો અને ક્રમિક પુસ્તકમાળાઓ લખવાનું કાર્ય પણ ટુંકા સમયમાં થઇ જશે. આ બાબતમાં આશાવાદ અસ્થાને નથી, કારણ કે મને ઘણી ઉંચી આશાઓ છે કે બનારસમાં નવી સ્થપાએલી હિંદુ યુનિવર્સીટીમાં સંગીતનો જુદો વિદ્યાવિભાગ રાખવામાં આવશે અને આ પ્રમાણે, સંગીતશિક્ષણ આપવાનું કાર્ય ઝડપથી આગળ વધશે.

આ પ્રતિનિધિત્વવાળી પરિષદ આગળ મારી પદ્ધતિ મૂકવાનો ઉદ્દેશ આપ બધા પ્રતિનિધિઓનું મારા અપૂર્ણ નમૂના તરફ ધ્યાન ખેંચવાનો અને તેને પૂર્ણ કરવામાં મદદ શોધવાનો છે; જેથી યુનિવર્સીટી માગે તે વખતે આપણી પાસે જો વ્યવસ્થિત પદ્ધતિ તૈયાર હોય તો યુનિવર્સીટીનું કામ સરળ થઈ પડે.

હું આ વ્યાખ્યાન પૂરૂં કરૂં તે પહેલાં આ પ્રસંગે આપણા ઉદાર રાજ્યકર્તા મહારાજા સાહેબ ગાયકવાડનો અત્યન્ત આભાર માનું છું. તેઓશ્રી આ વિષયમાં બહુજ ઉંડો રસ લે છે અને આ અધોગતિએ પહોંચેલી કળાના પુનર્જીવનના કાર્યમાં આપણને બધાંને આ પરિષદમાં પ્રતિનિધિઓ તરીકે ભેગાં કરી આખા હિંદુસ્તાનને તેમના આભાર નીચે મૂક્યું છે, અને જનસમાજમાં સંગીતશિક્ષણની કેટલી અમૂલ્ય કિંમત છે તે દેખાડી આપવામાં પ્રથમ પગલું ભર્યું છે. મારી એવી પ્રાર્થના છે કે આપણાં બીજા દેશી રાજાઓ પણ આની કિંમત સમજશે, અને આ આખી ચળવળમાં પોતાનો સહકાર આપશે, અને ભવિષ્યમાં આ પરિષદને પોતાના રાજ્યમાં આમંત્રશે, અને આ પ્રમાણે, પ્રયત્નોના એકીકરણથી સંગીતને લોકશિક્ષણ બનાવવાનું આપણું છેવટનું ધ્યેય પરિપૂર્ણ થશે.

આ શબ્દો સાથે, સન્નારીઓ અને સદ્‌ગૃહસ્થો ! હું મારૂં વ્યાખ્યાન પૂરૂં કરૂં છું..

ॐ तत्सत्

વિ. ના ભાતખંડે

વિશેષ નામો અને વિશિષ્ટ ઉલ્લેખોની અકારાદિ અનુક્રમણી

[સંખ્યા પૃષ્ઠાંક સૂચવે છે.]

સાલ-સૈકાની અનુક્રમણી

ઈ.સ ૧૭૦૭–૧૮૫૭
દશ પાદશાહએ દિલ્હી માં રાજ્ય કર્યું ૫૦.

ઈ.સ.૧૭૧૯
નામચીન ગવૈયાઓને પોતાના દરબારમાંઆશ્રય આપનાર છેવટનો બાદ-શાહ મહમદશાહ જેનાં નામનાંઘણા ગીતપ્રબંધો હજી પણ હયાત છે. ૫૦.

ઈ.સ ૧૭૨૪
દીનાનાથે સંગીતપારિ-જાતનું ફારસીમાં ભાષાં-તર કર્યું. ૩૯.

ઈ.સ ૧૭૭૯–૧૮૦૪
જયપુરના રાજા પ્રતાપ-સિંહ દેવનો રાજ્યકાળ; પંડિતો અને ઉસ્તાદોની સભા બોલાવીને તેમની સલાહ પ્રમાણે હિંદુસ્તાની સંગીત ઉપર એક પ્રમાણભૂત ગ્રંથ લખવા નો નિર્ધાર કર્યો ૫૪.

ઇ.સ.૧૮ મો સૈકો
નો અંત સુધી મુસલ-માનો રાજ્ય કરનારી પ્રજા તરિકે રહ્યા ૪.

ઇ.સ.૧૮ મા સૈકાના એક સંસ્કૃત લેખકે ધ્રુપદની સારી વ્યાખ્યા આપી છે. ૨૭.
ના ઉત્તરાર્ધમાં સંગીત-દર્પણનો પહેલો ફારસી અનુવાદ. ૩૮.
ના ઉત્તરાર્ધમાં મુસલ-માન રાજ્યની પડતી શરૂ થઇ અને દેશ હાલ-ના રાજ્ય કર્તાઓના હાથમાં આવવા લાગ્યો ૫૦.

ઇ.સ.૧૮૧૩ (ફસલી સંવત ૧૨૨૪)
ના અરસામાં મહમદ રેઝાએ નગમાત. ઈ. આશફી નામનો ગ્રંથ રચ્યો. ૫૨.

ઈ.સ.૧૮૪૨ માં.
કૃષ્ણાનંદ વ્યાસકૃતસંગીત-રાગકલ્પદ્રુમ કલકત્તામાં પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૫.

ઇ.સ.૧૯ મી સદી
ના પૂર્વાર્ધમાં કેપ્ટન વિલીયાર્ડઝકૃત ટ્રીટાઇઝ ઓફ હિંદુસ્તાન નામનો ગ્રંથ પ્રસિદ્ધ થયો. ૫૦.
ના ઉત્તરાર્ધમાં બંગાલના મહાન વિદ્વાન અને સંગીતકાર રાજા સર

ટાગોરનાં મૂલ્યવાન ગ્રંથો
પ્રસિદ્ધ થયા. ૫૬.

ઈ.સ.૧૯૦૪

વક્તાએ ઇત્તયમપુરના મહું-
મ પંડિત સુબ્રહ્મ દીક્ષિ-
તની મુલાકાત લીધી. ૨૪.

ઇ.સ.૧૯૦૭

વક્તાએ કલકત્તામાં મહામહો-
પાધ્યાય હરપ્રસાદ શા-
સ્ત્રીની મુલાકાત લીધી. ૩૨.

ઇ.સ.૧૯૦૮

વક્તાએ બિકાનેરના રાજ-
પુસ્તકાલયની મુલાકાત
લીધી ૩૨.